SEGUNDA EDICION

Theodor W.

ADORNO



REACCION Y PROGRESO

y otros ensayos musicales

TUSQUETS EDITORES || CUADERNOS MARGINALES 9

Cuadernos Marginales 9

Theodor W. Adorno

REACCION Y PROGRESO

y otros ensayos musicales

Tusquets Editores

Títulos originales: *Reaktion und Fortschritt, Spätstil Beethovens, Nachtmusik, Ravel, Neue tempi, Zur Physiognomik Kreneks, Mahagonny* y *Schönberg Bläserquintett*

1.ª edición: marzo 1970
2.ª edición: septiembre 1984

Traducción de José Casanovas
Diseño de la colección: Clotet-Tusquets
Diseño de la cubierta: Clotet-Tusquets

ISBN: 84-7223-009-0
Depósito Legal: B. 24917-1984

Diagràfic, S.A. - Constitución, 19 - Barcelona-14
Printed in Spain

Indice

Prólogo

Cuando el autor incorporó a los dos volúmenes de sus escritos musicales los más antiguos de sus trabajos, estuvo a punto de ofrecer un resumen de su producción literario-musical; reuniendo colaboraciones sueltas de épocas distintas que no se encontraban en ninguno de sus libros. Habían aparecido en publicaciones periódicas; en su mayor parte difíciles o incluso imposibles de obtener. Reciben ahora una ordenación no cronológica sino en relación con sus materias[1]. El autor ha introducido modificaciones solamente donde se avergonzó de viejas deficiencias.

Un extremo a considerar fue el de si un determinado ensayo merece acaso ser conservado, en función del propósito que lo había originado; aun después de que aquellos motivos iniciales hubiesen sido objeto de un desarrollo posterior apartándose algo de la fuerza sintética de su formulación inicial. Tales momentos se destacan fácilmente de todos modos. En definitiva, el libro contiene mucho de lo más característico de las intenciones del autor, en la época en la que éste colaboraba en el «Anbruch» vienés.

1. Es de evidente interés constatar la fecha de redacción de cada uno de estos ensayos de Adorno, cuya ya marcada antigüedad les confiere un valor premonitorio indiscutible. (N. del T.)

La mayor parte de lo que entonces escribiera sobre la música había sido pensado ya en su juventud, antes de 1933. Muchos de los escritos de aquel período se perdieron sin embargo durante los años de emigración. Fueron salvados para su publicación por Rudolf Komarnicki en Viena. El autor cuenta con una participación que estima indebida y que por ello le afecta tanto más profundamente, por pertenecer en conjunto a lo que pudo ir creando a partir de los años veinte, reunido y puesto a su disposición. El público agradecido a aquél, muestra tan sólo una pequeña parte de lo mucho que el autor le debe.

Respecto a cada trabajo en particular debe decirse:

«El estilo tardío en Beethoven», escrito en 1934, publicado en 1937, mereció alguna atención a causa del capítulo VIII del Doctor Faustus [2]. «Nocturno» fue pensado a la manera de un programa en relación con la tendencia intelectual del «Anbruch». Muchas de las posteriores especulaciones del autor en torno a la dinámica histórica de la música, a la transformación de las obras en sí, así como a la teoría de la reproducción musical, responden a aquél.

El «Retrato de Ravel» y «Reacción y progreso» dan una idea de lo que entonces intentaba realizar el autor en «Anbruch». El texto acerca del progresismo fue el contratema antitético a una colaboración de Ernst Krenek sobre la misma cuestión. La categoría central de la «Filosofía de la nueva música», respecto al dominio del material musical, se dibuja ya allí.

«Nuevos ritmos» es un ejemplo de aquellos textos que reúnen reflexiones estéticas e histórico-filosóficas con sugestiones musicales prácticas. La mayoría de los ensayos de esta clase los editó «Pult und Taktstock», una publicación especializada para directores, cuyo editor, el discípulo de Schönberg, Erwin Stein, mostró desde el principio una gran comprensión para los intentos del autor.

Los artículos sobre Krenek y «Mahagonny» de Weill, pertenecen más a un estilo fisonómico que analítico.

Al ensayo acerca del Quinteto de viento de Schönberg (1928) deben añadirse algunas frases contenidas en

2. La presencia de las tesis de T. W. Adorno en la obra de Mann es notoria.

una carta muy posterior del compositor a Rudolf Kolisch: «Has hallado correctamente la serie de mi Cuarteto de cuerda (hasta en una minucia: el segundo tema indica: 6.º sonido, do sostenido, el 7.º, sol sostenido). Éste debe haberte causado un gran esfuerzo, para lo cual no creo yo hubiese tenido la suficiente paciencia. ¿Crees que resulta necesario esto cuando nos resulta ya sabido? No puedo acabar de comprenderlo. Según mi experiencia podría representar para un compositor aún no práctico en el empleo de las series, un estímulo para su manera de proceder, una pura indicación de artesano acerca de las posibilidades de creación a partir de las series. Pero las cualidades cstéticas no surgen precisamente de allí, ni siquiera dc su proximidad. Jamás me cansaré de prevenir en torno a la sobrevaloración de estos análisis, puesto que no conducen a otra cosa que aquello que siempre he combatido: el conocimiento de «cómo se ha hecho»; ¡mientras que en todo momento me he preocupado de fomentar el conocimiento de lo que «es»! He intentado repetidamente hacer esto comprensible a Wiesengrund (T. W. Adorno) así como a Berg y Webern. Pero ellos no me creen. No me cansaré de repetirlo: mis obras son «composiciones» a base de doce sonidos, no «doce sonidos» en forma de composición: aquí es donde se me confunde una vez más con Hauer, para el cual la composición aparece solamente en segundo lugar de interés.» En efecto se encontraba entonces el autor prácticamente desinteresado ante las series de números. Mucho antes había coincidido con Schönberg en el análisis de sus obras dodecafónicas, consideradas como composiciones: en relación con su dependencia musical. La exposición sobre el Quinteto de viento, que anuncia la idea de la «construcción interna de la sonata» quería servir exactamente el mismo punto de vista. Lo publicado fue solamente su introducción; la parte fundamental fue dedicada hasta sus menores detalles motívico-temáticos y de cstructura formal al gran scherzo de aquella opus. 26, sin tomar en consideración la serie. Acabó perdiéndose; no es imposible que pueda ser aún desenterrada de los archivos de «Pult und Taktstock». Por otra parte no existe ninguna duda de que, al mismo tiempo, tanto Berg como Webern no siguieron considerando la serie como un fin en sí, sino únicamente como un medio de representación de lo compues-

to. En un momento en el que la cuestión del fetichismo de los medios perturba a todos los demás compositores, la controversia ha ganado una actualidad que hace treinta años no era de esperar.

Navidad, 1963.

(Arnold Schönberg, Epistolario, selección y edición de Erwin Stein, Maguncia 1958, pág. 178 y s.)

Reacción y progreso

Quien se refiera en la actualidad en tono decididamente polémico a reacción en la música, incurrirá ante todo en la sospecha de creer en la posibilidad de la existencia de un progreso en torno a las grandes obras de arte, las que en su calidad ineluctable deben quedar al margen de cualquier valoración semejante. En un sentido estricto no es posible hablar de progreso o reacción frente a las cualidades de obras individuales no coetáneas, tal como si la calidad de una a otra obra aumentara o disminuyera con el tiempo. No se pretende afirmar, con la idea de progreso, que en el día de hoy se pueda componer mejor o que, gracias a la circunstancia histórica, se produzcan mejores obras que en la época de Beethoven; de la misma forma que tampoco podrá defenderse la existencia de unas «mejores» relaciones sociales en el último siglo, aunque en el transcurso del mismo tampoco se haya confirmado el pronóstico de una progresiva decadencia. La perspectiva de un progreso en arte no la proporcionan sus obras aisladas sino su material. Puesto que este material no resulta, como los doce semitonos con sus relaciones de resonancia establecidos por la física, naturalmente inmutable e igual en cada momento, en las fórmulas ante las que se encuentra el compo-

sitor es donde la historia se ha sedimentado con preferencia. Y jamás encuentra el compositor el material separado de aquellas fórmulas. Aproximadamente la misma relación de resonancias armónicas que desde el aspecto del material representa el acorde de séptima disminuida —con frecuencia se ha hecho notar así— y que pudo implantarse en tiempo de Beethoven como un momento de máxima tensión, se ha convertido en una época posterior en una inofensiva consonancia, despreciada incluso por Reger como medio de modulación no calificado. Progreso no significa sino el empleo del material en el sucesivo estadio más avanzado de la dialéctica histórica. Pero esta dialéctica no puede ser concebida históricamente como una unidad cerrada, que se proyecta ante el rostro del compositor, sin otra misión asignada, cual en el seguimiento de un globo que la de correr tras el material libre de trabas para aspirar a cumplir lo más pronto posible «las exigencias del momento», o como incluso de boca de compositores serios, sin apenas mejor fortuna se pueda oír «tener en cuenta las exigencias del estilo formal contemporáneo». Nada más falso y doloroso sería querer colmar una determinada exigencia del tiempo, abstracta y vacía en su apariencia externa, y que en último extremo no conduciría sino a un amaneramiento cuya fácil constatación hace posible un veredicto de los conservadores. Tampoco conduce a nada confiar en el ingenio creador como sustitutivo de las exigencias de los tiempos, de tal modo que se pretenda producir precisamente, como en una armonía preestablecida, lo que debe ser esta exigencia de aquéllos. Es en la dialéctica del material donde se halla comprendida la libertad del compositor, de tal modo que en la obra en concreto se complete la más íntima comunicación entre ambos y la medida de cuya correspondencia resulte decisiva, a pesar de la imposibilidad de establecer comparaciones frente a otra obra, ni siquiera en sus menores células y sin tener en cuenta la existencia de progreso o reacción. Exclusivamente en razón a su correlación inmanente o autenticidad se pone de manifiesto una obra como progresiva. En cada obra impone el material unas exigencias concretas, y la acción con que se manifiesta cada una de las inéditas es la única estructura histórica vinculante para el autor. Auténtica es sin embargo la obra que satisface por completo esta exigencia.

La obra del autor que atienda a la historia será oscura, carente de aire; será una realidad —la misma que la obra le brinda— y se acreditará de progresista cuando realice la autenticidad de la obra cuya posibilidad viene dada objetivamente en ella.

Cualquier oposición contra una reacción estética ha de desarrollarse por lo tanto centrada en el análisis inmanente de las obras y no como en un vago juicio acerca de su «estilo». Contra éste, las réplicas se hacen ostensibles, como es corriente en toda la música reaccionaria de hoy, y aparecerá tanto más denunciado cuanto mayor sea la sospecha de reacción. Se habrá olvidado en primer lugar, según aquella dialéctica la libertad del compositor, cuando éste aparezca, no como simple ejecutor de leyes materiales sino exactamente como estructurador soberano de formas. Existe por otra parte frente a ésta, la dialéctica del material, que sitúa su límite en el propio «sentido original» del material, el cual, a pesar de hallarse destrozado y casi abandonado por la historia, puede ser tomado de nuevo por el artista creador y restituido. Ambas posturas pueden atribuirse la verdad en aquellos terrenos hasta tanto no se encuentran con la evidencia de que, ni el compositor actúa independientemente del material ni el material puede ser reconstituido en su sentido original. Berg ha formulado, en su polémica sostenida con Pfitzner en términos estrictamente técnicos, las bases de esta crítica materialista. Pero hasta tanto la reacción no se limite simplemente a madurar obras, sino que también en teoría aspire a apartarse de las constelaciones históricas, resulta en general algo objetable. En primer lugar, una concepción que reúne entre sí la progresividad y la autenticidad de la obra, no niega la libertad del compositor. Determina principalmente que la localización de aquella libertad no se encuentra al margen de la objetividad de la obra, en los actos psíquicos del artista, con los que penetra en la obra: en plena libertad de su constitución psíquica, puede permanecer una obra completamente carente de libertad según su constitución material, ser el producto ciego de un dictado histórico. Tanto más libre será un autor, cuanto más estrecho sea el contacto con su material. Aquél que actúe sobre él desde un exterior arbitrario, como si no exigiera nada del mismo, le deja caducar precisamente, sustituyéndole por lo que un nuevo estadio de su his-

toricidad parece indicar en cuanto a exigencias materiales en torno a una supuesta libertad. Pero el que se subordina a la obra misma y no emprende nada más que su servicio en el sentido que aquélla reclama, desarrolla la constitución histórica de la obra tal como en la misma se plantea la problemática y la exigencia, con una respuesta y una plenitud de realidad nueva que no responde exclusivamente a la sola estructura histórica de la obra, y cuya fuerza, en estricta respuesta a la estricta problemática de aquélla, representa la verdadera libertad del compositor. Toda soberanía con la que exteriormente pretende actuar sobre el material, se desliza en el interior de la obra sin llegar a penetrarla, y proclama desde allí su permanencia como meros puntos de vista descoloridos de una historia pretérita. Sólo sujetándose al dictado técnico de la obra aprende el autor dominado a ser dominante.

Nada más existe en torno a la restitución del «sentido original». El vasto círculo de medios contemporáneos, en el cual se mueve el autor como en un horizonte cerrado por la historia frente a una estrecha elección de posibilidades, las cuales cita a expensas del pasado, actúa sobre los medios, cuyo sentido, no sólo el puramente afectivo, sino sobre todo el constructivo-formal se ha transformado. Supongamos que un autor desea reproducir determinados fenómenos armónicos cual se encuentran en Schubert; —la mutación de mayor a menor, las pequeñas diferencias armónicas en lugares análogos, el acorde alterado— con la pretensión de arrancar del «caos de un cromatismo universal» todos estos elementos pletóricos de un sentido en Schubert, de modo que valorados por su significación original, parezcan sugeridos en pleno siglo XIX. Aparece entonces una posible alternativa. En primer lugar: el autor cree poder restaurar el «sentido original» de aquellos materiales del pasado, desde entonces liberados de su circunstancia por la historia, por aquel «sentido original» ya lejano. En la circunstancia de los nuevos medios no cabría sin embargo concebir el «sentido original» de los antiguos. O bien las acciones de acordes triadas, los pasos a menor, las elisiones, los acordes alterados resultarían impotentes frente a las fuertes tensiones de disonancia de los tipos acordales de una armonía mucho más desarrollada. Apareciendo entonces como unos pocos elementos entre otros

muchos, diluidos en la composición, de modo que no aparecería ningún fulgor de su pretendido sentido original, para quedar silenciosos, como ocurre con los momentos anticuados ante una nueva totalidad.

O bien este sentido original sería únicamente destacado y acentuado por medio de la construcción formal, habida cuenta de que en el mero plano armónieo no podría hacerse ya reconoeible. En tal caso resultaría introducido por una razón premeditadamente ideológica, no como tal fundamento formal, sino eonscientemente como una reminiscencia histórica, en el mejor de los casos como un efecto literario; en todo caso la inmanencia formal de la creación, que tampoco es siempre cuestión del autor, quien concibe *à la lettre* aquello que presenta, habría de desaparecer ante semejante acontecimiento armónico. En el eonocimiento de este estado de cosas reside la más profunda justificaeión de aquel estilo musical que he designado eomo una analogía eon tendencias de la literatura y de la pintura —no sólo por analogía— de tipo surrealista; aquel estilo como en último extremo pueda ser aún representado hoy por Weill, como incluso también se plantea en determinadas tendencias del mejor Strawinsky, que poco tiene de surrealista, como en literatura Cocteau, pero que tantas conexiones subterráneas mantiene con el surrealismo, como éste o Picasso. Con la explicación psicológica del *ressentiment,* que empleaba Krenek en su estudio sobre Milhaud, no puede considerarse superado el fenómeno. A través de él aparece aún más patente la constatación de la imposibilidad de reconstitución de aquel «sentido original», en torno al cual se preocupan los procedimientos actualmente ensayados por Krenck. De modo que la composición surrealista se sirva de los medios decadentes, empleándolos en su decadeneia y obteniendo la forma a partir del «escándalo» que provocan los muertos en su brusco aparecer entre los vivientes. El compositor surrealista sabe que la inmanencia formal se destruye con los viejos medios —surge sin embargo por sí mismo de la decadencia a través de aquella inmanencia formal de la música restauradora que él mismo se preparará. El surrealismo no fue capaz, de todos modos, de mantener la inmanencia formal orgánica; en cuanto al hecho de admitir todavía defensa ha de comenzarse a poner en duda en su conjunto, atendiendo a que la dialéctica

inmanente del material en la técnica dodecafónica respecto a la construcción, ensalza el ser orgánico-vegetativo de la música. Sin embargo, la técnica surrealista fue capaz de crear en todo caso una unidad constructiva, concretamente a través de su luminoso montaje —aparentemente externa discordancia— de los fragmentos del ser. Acerca del verdadero «sentido» de los fenómenos, en atención a su expresión históricamente actual y contemporánea, no ha quedado desmentido.

La otra posibilidad de un proceso de restauración, más raramente tratada a causa de la sospecha de mera elaboración artística que se le atribuye, aunque claramente perfilada en determinados productos del neoclasicismo germánico, es la copia estilística, que, por renunciar por completo a la confrontación con los medios contemporáneos, pretende evocar su material en estado de «pureza». No existe cuestión en torno a la existencia o inexistencia de originalidad sino, por encima de todo, acerca de una viabilidad. Todas las copias estilísticas se acusan a sí mismas como tales y su estilo es reconocido inmediatamente como «estilización». Cada copia de estilo engloba el aura de unos medios de cuyo más amplio círculo fue voluntariamente aislada. Suponiendo que la agudeza filológica sea capaz de forjar una y otra vez una *completa copia de estilo* —aunque eso mismo resulte dudoso—, sus medios se hallarán en todo caso tan fenecidos que la copia más lograda no será capaz de infundirles nueva vida. El «sentido original» de todos los hallazgos musicales queda definitivamente adherido a su primera aparición. Cuando Schönberg se refería a que el grito de «Elsa» en boca de Ortrud o un pasaje del Clave bien Temperado actuaban hoy en él con la misma sensación de frescor que el primer día, se refería a que dicho frescor sólo es atribuible a aquella fuerza inicial con que fueron anotados y hechos legibles bruscamente, como una escritura transparente. Lo que fuese la naturaleza en aquel comienzo, recibe el sello de la autenticidad solamente a través de la historia. La historia penetra en las constelaciones de la verdad: quien quiera participar ahistóricamente de ella resultará fulminado en su confusión por las estrellas, a través de la muerta mirada de la muda eternidad.

Arrancar la muda eternidad de las imágenes musica-

les es la verdadera intención del progreso de la música. De la misma forma que el proceso social no debe ser interpretado como un progreso de todos sus hechos individuales o en el sentido de un «desarrollo» desenfrenado, sino como un proceso de la desmitificación, así ocurre también respecto a la génesis de la música en el tiempo. Puedc considerarse radicalmente descartada de la circunstancia sociológica contemporánea una obra de la dignidad de un Beethoven o Bach; puede aquél no ejcrcer hoy individualmente ninguna autoridad —y la tuvo en las mayores obras de su época más de lo que se cree: el matcrial se ha vuelto más claro y libre, y ha sido arrancado para siempre de las míticas combinaciones de cifras, tales como las que dominan la serie armónica y la armonía tonal. La imagen de una música liberada, antes tan agudamente perfilada, tal como se nos venía apareciendo, queda desde luego suplantada en la sociedad contemporánea, cuya base mítica le resulta negada. Pero no puede ser olvidada ni despreciada. En cuanto al «sentido original», el camino no conduce al dominio de las imágenes arcaicas, sino al de aquellas imágenes que aparecen frescas: en este terreno pudiera tener su mejor justificación el concepto de vanguardia, hoy poco apreciado en Alemania. Pero quien tema que la desmitificación de la música ha de conducir al creciente dominio del conocimiento sobre la circunstancia musical, a costa de las diferencias cualitativas y finalmente de la propia naturaleza, para llegar a un juego vacío, a éste le seguirá oculto. Las diferencias cualitativas en la música resultaron reducidas justamente bajo el dominio de su último y más violento principio natural, de la tonalidad y de la dominante. Desde que se destruye su poderío hace también su aparición el «croma universal». Los grados de la técnica dodecafónica estructurada se organizan entre sí en diferencias cualitativas, son de diversa valoración, sin que esta valoración aparezca dictada ciegamente por las relaciones de la serie de armónicos. Finalmente, lo que respecta al recelo en torno a la naturaleza, nos recuerda de lejos a los esfuerzos que se vienen realizando para conservar unos aventurados trajes populares. Lo que es inmutable frente a la naturaleza debe cuidarse de sí mismo. A nosotros nos corresponde su modificación. Pero una naturaleza que persiste bo-

rrosa y pesadamente y ha de recelar de la luz del conocimiento brillante y cálido, ha de ser también con razón objeto de desconfianza. En un arte del humanismo real no cabrá ya ningún sitio para ella.

1930.

El estilo de madurez en Beethoven[1]

La madurez de las obras tardías de artistas importantes no se asemeja a la de los frutos. Por lo general, aquéllas no aparecen tersas sino llenas de surcos, casi hendidas; intentan apartarse de la dulzura y se resisten, agrias, ásperas, a ser inmediatamente saboreadas; falta en ellas aquella armonía que la estética clasicista acostumbra a reclamar de la obra de arte y muestran antes la huella de la historia que la del desarrollo. La opinión corriente intenta darnos una explicación, fundada en el hecho de tratarse del producto de una subjetividad, o mejor «personalidad», afirmada sin reservas, que en busca de una expresividad rompe voluntariamente la tersura de la forma, hace evolucionar la armonía hacia la disonancia del sufrimiento, cediendo el encanto sensorial ante la autosuficiencia del espíritu independiente. Por ello suele relegarse toda obra tardía a la frontera misma del arte y acercarse a la categoría de documento; en efecto, difícilmente faltan en cualquier discusión acerca del postrero estilo de Beethoven referencias a su biografía y su destino. Ocurre como si la teoría del arte quisiera, ante la dignidad de la muerte del hombre, renunciar a sus derechos y abdicar de la verdad.

1. En éste, como en los siguientes ensayos de Adorno, los problemas de traducción son grandes, en relación con su peculiar estilo literario y original sistema de ordenación de las oraciones. Se ha procurado respetarlos y mantenerlos en la medida de lo posible, a costa de aparentar en muchos casos una expresión un tanto forzada. (N. del T.)

No puede interpretarse de otra forma el hecho de que ante la insuficiencia de semejante punto de vista, apenas se le haya formulado una oposición seria. Ésta se pondrá de manifiesto, en lugar de un precedente psicológico, tan pronto se ponga la creación misma al descubierto. Semejante principio formal permite conocer hasta donde deba rebasarse la frontera del documento —más allá de aquélla para la cual tendría más importancia cualquier cuaderno de conversaciones de Beethoven que su Cuarteto en do sostenido menor. El principio formal de las obras de madurez es sin embargo de tal entidad, que con dificultad pueden aquéllas evadirse del tema de la expresión. Del Beethoven tardío existen bastantes producciones «carentes de expresión», distantes; por ello se desearía poder concluir acerca de su estilo, concretamente de la nueva construcción polifónico-objetiva, en la misma forma o sea sin consideración alguna para su esfera personal. Sus asperezas no son precisamente características de un próximo desenlace aceptado ni de un humor demoníaco, sino traducidas con frecuencia, con enigmática dificultad, en fragmentos de tono alegre, incluso idílico. El espíritu desasosegado no repugna indicaciones de interpretación tales como «Cantabile e compiacevole» o bien «Andante amabile». En ningún caso se halla su postura subordinada al plan del clisé «subjetivismo». Si el subjetivismo actúa de todos modos sobre la música de Beethoven, lo hace en un sentido kantiano, o sea no destruyendo la forma sino creando una forma original. Para ello puede situarse como ejemplo la «Apassionata»: con seguridad más densa, hermética, «armónica» que los últimos cuartetos, pero también, por ello, más subjetiva, autónoma, espontánea. A pesar de todo conservan estas últimas obras ante sí el telón de su misterio. ¿Dónde reside éste?

Para la revisión de la concepción del estilo de madurez o tardío podría utilizarse únicamente el análisis técnico de las obras en cuestión. Debería orientarse en primer lugar hacia una particularidad que la interpretación más corriente ha tenido en cuenta hasta hoy de una manera muy superficial: el papel de las convenciones. Éste era ya conocido por el viejo Goethe, por los viejos precursores; de la misma forma que debe constatarse en Beethoven, como representante destacado de una posición radicalmente personalista. Con ello se agu-

diza la cuestión. Ya que el primer mandamiento de aquella forma de proceder «subjetivista» consiste precisamente en no soportar ninguna convención, la cual, implacablemente, debe aniquilarse ante el empuje de la expresión. Por esta razón procede Beethoven, en el punto central de su evolución, a transformar las figuras de acompañamiento iniciales, por medio de la formación de voces intermedias latentes, con su ritmo, su tensión o con cualquier artificio, introduciéndolas en la dinámica subjetiva y plegándolas a su intención; cuando no —como en el primer movimiento de la Quinta Sinfonía— son ya desarrolladas a partir de la misma sustancia temática y arrancadas, por su originalidad, del convencionalismo. Muy otro es su estilo tardío. Por doquier, aparecen en su lenguaje formal, incluso donde utiliza una tan singular sintaxis como en sus últimas cinco sonatas para piano, abundantes fórmulas y giros convencionales. Aparecen plagadas de ornamentos de trinos encadenados, cadencias y florituras; con frecuencia, la convención aparece visiblemente descarnada, manifiesta y sin elaborar: el primer tema de la Sonata op. 110 muestra un acompañamiento en semicorcheas, cándido y primario, que en su estilo intermedio jamás habría tolerado; la última de las Bagatelas exhibe unos compases iniciales y finales, propios del más deslucido preludio a un aria de ópera —todo ello dentro de los más duros estratos pétreos de un paisaje polifónico, de la mayor contención de los impulsos en una lírica intimista. A ninguna interpretación de Beethoven, y concretamente de su estilo tardío, se le alcanzará la motivación del párrafo convencional solamente bajo el aspecto psicológico, con indiferencia ante su aparición misma. El comportamiento de las convenciones frente a la propia subjetividad, ha de ser comprendido como el principio formal del cual surge el contenido de las obras tardías, a través de las cuales han de alcanzar un significado en verdad más trascendente que el de reliquias vivientes.

Este principio formal se pone de manifiesto precisamente ante el pensamiento de la muerte. Cuando ante tal evidencia claudica la normatividad del arte, no podemos admitir su intromisión inmediata en la obra de arte sino su aparición con carácter de «objeto». Debemos imputarlo en realidad a caricatura, no a obra con-

sumada, y por ello parece evadirse de todo arte: como alegoría. Éste perturba la significación psicológica. En tanto explica la subjetividad agonizante como sustancia de la obra tardía, confía aún en poder percatarse sin reserva de la obra de arte de la muerte; en esto queda la engañosa corona de su metafísica. Constata desde luego la presencia atormentada de la subjetividad en la obra de arte tardía. Sin embargo la busca en la dirección contraria a aquélla en la que se mueve; la busca en la expresión misma de la subjetividad. Ésta, en nombre de la agonía, de la muerte, desaparece en verdad de la obra de arte. La fuerza de la subjetividad en las obras tardías reside en lo inesperado del gesto con el que se huye precisamente de la obra de arte. La hace estallar, no para expresarse con ella, sino para abandonar inexpresivamente la patente del arte. De estas obras prescinde de la escoria y se centra, como en un cifrado, en función de los puntos vacíos de los cuales emana. Tocada por la muerte, la mano maestra deja libres aquellos conglomerados materiales que antes habrían sido informados; las grietas y saltos internos, testigos del vértigo final de la impotencia del yo frente al deber ser, son su obra final. De ello surge el exceso de material del segundo Fausto y en los Años de Peregrinaje, de ello las convenciones que la subjetividad no justifica ni potencia ya, sino que simplemente deja pasar. Con la evasión de la subjetividad saltan en pedazos. Como astillas, caídas y abandonadas, apuntan finalmente de nuevo en la expresión misma; expresión que ahora no responde ya al yo individualizado sino a la semejanza con la criatura mítica y su caída, cuyas etapas marcan simbólicamente las obras últimas en distintas fases momentáneas.

De esta manera, en el Beethoven tardío, las convenciones se convierten en expresión con la más descarnada representación de sí mismas. A ello se dirige la frecuentemente citada abreviación de su estilo: quiere limpiar el lenguaje musical no sólo de retórica, sino también desposeer la retórica de la imagen de su dominio subjetivo: la retórica liberada, resuelta de la dinámica, habla por sí misma. Solo momentáneamente la subjetividad, desatándose, pasa a través de ella y la ilumina de manera repentina con su intención; de ahí los crescendi y diminuendi que, aparentemente ajenos a la construcción

musical, conmueven a ésta con frecuencia en el Beethoven tardío.

Deja de reunir el paisaje, ahora abandonado y lejano, para obtener su imagen. Lo ilumina con el fuego que prende la subjetividad, proyectándola impetuosamente a los muros de la obra, fiel a la idea de su dinámica. Persiste un proceso en su obra tardía; pero no como desarrollo, sino como conflagración entre los extremos que no toleran ya un término medio seguro ni una armonía a base de espontaneidad. Entre extremos en un sentido técnico preciso: aquí la monodía, el unísono, la retórica significativa, allá la polifonía que se impone por derecho propio. La subjetividad es aquello que en un instante enfrenta a estos extremos, carga la densidad de la polifonía con sus tensiones, la destruye en el unísono y acaba desapareciendo, dejando tras de sí el sonido descarnado; la retórica aparece como un monumento de lo que fue, a través del cual se manifiesta la subjetividad petrificada. Pero las cesuras, las rupturas desgarradas que ante todo caracterizan al Beethoven tardío, proceden de aquellos momentos de descarga; la obra enmudece, cuando es abandonada, y vuelve su concavidad en dirección a la superficie. Entonces hace aparición el nuevo fragmento, sujeto al lugar que le impone la subjetividad explosiva e inmune a la acción benéfica o peyorativa de cualquier precedente; puesto que el misterio se halla residiendo allí, sin que ninguna otra cosa pueda conjurarse a través de la figura que en conjunto se integra. Esto aclara la paradoja de que el Beethoven tardío sea nombrado al propio tiempo como subjetivo y objetivo. Objetividad es el paisaje fragmentario, subjetividad es la luz dentro de la cual resplandece en unidad iluminada. No produce una síntesis armónica de ambas. Las separa violentamente en el tiempo, como una potencia de disociación, para preservarlas acaso para la eternidad. En la historia del arte, las obras tardías representan las catástrofes.

1937.

Nocturno

En homenaje a Alban Berg

Podría acontecer con sencillez: la cuestión planteada en un orden sociológico acerca de cómo debe realizarse musicalmente el pasado en el momento presente, habida cuenta de que no existen oyentes capaces de juzgarlo —problematicidad que se agudiza por la de la realización musical misma. No solamente por ello resulta siempre evidente la imposibilidad de interpretar obras del pasado en forma adecuada, porque en ellas falta, expresamente o en potencia, la asimilación de su *pretensión*; ni tampoco únicamente porque los intérpretes renuncien a la consistencia de carácter tradicional. Las obras comienzan a ser ininterpretables. Puesto que los contenidos que la interpretación intenta captar se han transformado en la realidad completamente, por un igual en las obras que se encuentran en la historia y que forman parte de la historia real. La historia ha revelado en las obras el contenido original, lo ha evidenciado; resulta únicamente apreciable a través de la decadencia de su unidad estructural, en la forma y en la obra misma, y únicamente el conjunto integrado por ambas hizo posible la interpretación ponderada, aquélla que se encuentra hoy vagando de manera fragmentaria y que no reconoce ya ningún otro contenido, pero que puede ser extraída del material que históricamente surgió. Estos contenidos

aparecen hoy claros y lejanos: las envolturas próximas de las que surgieron no les proporcionan ya calor alguno. Así el carácter de Bach, subsiguiente a su estructura que se impone decidida y al propio tiempo se manifiesta dubitativa, se nos ha diluido, como si fuésemos radicalmente extraños al origen de aquella objetividad; antiguamente, tal objetividad se hallaba incluída en la obra, de semejante manera que, unida al material correspondiente como su forma indisoluble, regulaba la libertad de la interpretación; los caracteres objetivos de la obra reflejaban puramente los que se hallaban prefijados en la realidad, antes ya de que la obra hiciese eclosión; y en el ámbito seguro de este previo entendimiento podía el intérprete acercarse a la obra en una auténtica comprensión y participar productivamente en su circunstancia: actualmente aparece reducida necesariamente la objetividad de la obra a un principio estilístico; abstracto, porque la relación entre sustancias conocidas y del pasado no se funda sobre un material musical conservado; los Preludios y Fugas han quedado solos con él, y no nos es posible reproducirlos de otra manera que volviendo a trazar el enigmático contorno silencioso de su forma. Puesto que no llevan consigo una magnitud interpretativa, debe ésta serles impuesta externamente como esquema racional o bien resultan inexorablemente inabordables a cualquier interrogación; la libertad de interpretación degenera en arbitrariedad. La circunstancia de las obras se oculta al hombre.

Cabría pensar que la historia de la interpretación de obras del pasado halla su continuidad en la historia de su derivados. Mientras la interpretación es confiada de manera inconsistente a la fidelidad de medios mecánicos de producción, que crean una imagen petrificada de sus formas muertas, las agonizantes obras comienzan a descomponerse por sí mismas. Tiempo ha que la música ligera se separó de la seria; a la sazón la misma cúpula del teatro de ópera se extendía sobre Sarastro y Papageno[1], cuando en el instante revolucionario la burguesía creía haber alcanzado la satisfacción con los recién adoptados derechos del hombre; puesto que la sociedad burguesa participó tan poco de la felicidad como de la realización de los derechos del hombre, se escin-

1. Personajes característicos de la Flauta Mágica. (N. del T.)

dieron las clases en la música de la misma forma que en la sociedad; mientras en unas circunstancias sociales desgarradas fue inconcebible una auténtica alegría de los poderosos, era por el contrario dicha aureola de alegría el medio que contribuía a una ficción en torno a su situación; cuando era irreal la alegría en la sociedad, penetró de manera irreal en el campo ideológico al servicio de la sociedad, de tal modo que en el arte, que se esforzaba en pos de la verdad, no hubo un sitio para ello. Hasta la misma soledad patética de la música elevada del siglo XIX es dudosa, apoderándose la música ligera de la seria en decadencia —también porque en ella permanece conservado algo de los grandes valores que la elevada en vano proclama. Sin embargo, la depravación a través del «kitsch», que demuestra la impotencia de las obras elevadas, recupera rápidamente el resto de las obras para la sociedad que solamente a través del esperpento es aún capaz de experimentarlas, habida cuenta que su orden mismo es tan aparente como el mismo kitsch. A través de la puerta guarnecida de lilas de la casa de las tres muchachas penetra un ballet de figuras ruinosas, cuya docilidad saltarina acaso reveló en principio lo que debajo de la dinámica del creador y de la personalidad existía de común con aquellas obras. En «Shimmy» emprende el «Toreador» su segunda carrera, de la misma forma como ofrece el toro a la divinidad enfurecida; el tema del destino de «José» acompaña la infructuosa seducción del casto personaje por la señora Massary, tal como en la actualidad la auténtica astrología interviene en la selección erótica practicada a través de la magia y el ocultismo por mujeres perversas; el tedio de la Frasquita de Léhar es una rigurosa transformación ejemplar del complejo de Carmen, que finalmente, a manera de kitsch, deja a la ópera tan desprovista de los grandes rasgos de contenido humano que en el personaje auténtico se hallaba oculto. Chopin, como Schubert y Bizet, directamente nutridos de unas fuentes colectivas y más auténticos en cada uno de sus fragmentos que en su totalidad formal, se manifiesta por ello ante todo como transformable. Puesto que las grandes señoras que adulaba son ahora el sueño anhelado de las jóvenes muchachas actuales, aquellas grandes damas, que le olvidaron, pueden volver a encontrarle en el deporte de la danza, por medio de los bailes que de él se han extraído

para solaz de las pequeñas muchachas: no sólo los valses, sino la misma Fantasía Impromptu se manifestó como practicable y rindió su última sustancia en favor de la pobreza de los compositores de fáciles éxitos de moda, enriqueciéndose con ellos. Así el tema del sueño de la Walkiria acompaña ya el encantamiento del fuego de bares nocturnos. El segundo acto de Tristán ha acusado una madurez para el boston, a cuyo fin no ha sido preciso más que dejar sueltas las síncopas, sustituyéndolas por los derechos de jazz del saxofón, y de nuevo vemos descender aquí la noche de amor. Sólo los rudimentos del credo cultural europeo protegen por ahora a Mozart y Beethoven, introducidos ya en el cine, de una utilización enérgica. En pleno ruido las obras se manifiestan silenciosas.

Podría deducirse de esto que las transformaciones en las obras se hallan implícitas en ellas, no únicamente en los hombres que las interpretan. El estado de la verdad en las obras responde al estado de la verdad histórica. Así puede formularse la inmediata objeción: debiera ser suficiente transformar convenientemente a los hombres, despertar en ellos su desaparecido sentido para la medida, forma e interioridad, de modo que obras que actualmente encuentran tediosas florecieron de nuevo, se apartasen de la copia de mal gusto para volver al original; en este momento y lugar podría un gran artista no sólo producir sino incluso reproducir a voluntad, hasta tanto reuniese una intuición original y capacidad de representación y se hallase abundantemente legitimado por una tradición cualquiera. Esto supone la posesión de la facultad de elección y que la libertad artística jamás ha previsto la libertad de elección, lo que por otra parte tampoco ha tenido este significado. No en vano se encuentra enfrentado el historicismo estético banal al recurso de la sustancia inmanente de la obra de arte. Sólo que esta sustancia permanente no debe ser considerada como las sustancias ahistóricas inmanentes, naturalmente subsistentes en la obra, que se dejan aprehender a voluntad y que sólo por un mero azar, atendiendo siempre a la sustancia de la obra, cabría ignorar. La libertad del artista, tanto la del creador como la del reproductor, descansa en todo caso en el derecho que tiene a realizarse al margen de toda exigencia de la sustancialidad correcta, de forma que la atención al estadio histórico

más evolucionado la revele la más actual verdad de la obra —identificado no en el sentido de la reflexión abstracta, sino en consideración al contenido en su condición de material eventualmente e históricamente preformado. En la obra no existe nada más eterno que lo que aquí y en este momento se manifiesta poderosamente e ilumina su imagen; las aparentes cualidades naturales inmanentes de la obra son en todo caso el punto de partida en torno al cual opera la dialéctica de la forma y el contenido, con frecuencia no más que un caduco término-límite, de la estética idealista, la «obra en sí» que, como históricamente se hace patente, no puede aislarse realmente en absoluto de la obra; y si no existiese nada más permanente que esta «obra en sí», la obra estaría muerta. Orientarse acerca de lo permanente de una música y combatir la actual transformación de la interpretación, no significa en absoluto salvar la obra eterna del envejecimiento, sino jugar la carta del pasado contra el presente; negar la decadencia de las obras a través de la historia tiene un sentido reaccionario; la ideología de la ilustración, como privilegio de clase, no puede tolerar que sus más elevados valores cuya eternidad ha de garantizar la de la propia sustancia, puedan degenerar. Y a pesar de todo el carácter de verdad de la obra se encuentra ligado precisamente a esta decadencia misma. Puede esto aprenderse de la historia de la producción de Beethoven en el siglo XIX. No son las diferencias temporales e individuales entre los observadores, es decir la crítica contemporánea, E.T.A. Hoffmann, Schumann, Wagner, de los comentaristas psicológico-hermenéuticos del período de anteguerra, ni más tarde los actuales, las que por sí mismas dictan las divergencias entre las interpretaciones, como si el poder alienador de las figuras temáticas, la plenitud poética del misterio que encierra, la profundidad de la interioridad personal, la aguda dramática dialéctica, la magnitud extensiva de la concepción heroica, el poder matizado de contenidos anímicos y, finalmente, la fantasía de Beethoven para la construcción formal se hallasen contenidos discretamente en el interior de la obra, en unas luces aleatoriamente mudables pero susceptibles de una apropiación alternativa y libre. Todos estos valores se van separando en su momento principalmente por capas, de modo que todo lo que es el pasado resulta imposible de restituir a la obra. No

existe entre ellos una elección posible y el intelecto debe limitarse tan sólo a que sean realizados aquellos valores que pertenezcan a la plena actualidad de la obra. Si sus valores han sido completamente desvelados, las obras devienen carentes de interés y actualidad. Su interpretabilidad tiene un fin.

Teóricamente no puede preverse el fin de la interpretabilidad. Se decide en la actualidad. De una manera actual y polémica puede presumirse la no interpretabilidad de las obras, aquéllas que durante tanto tiempo proyectaron sus secretos, hasta llegar a convertirse en sí mismas en un secreto. La no interpretabilidad, como categoría crítica, no descarta que, de hecho y no del todo sin un sentido, puedan interpretarse obras cuyo derecho a ello haya sido puesto en duda. No deben dejar de tomarse en consideración, si el manejo de los clásicos en las sociedades de conciertos y festivales de música no prosigue sin vacilación, mientras resulten necesarias las interpretaciones rentables, inactuales, cual tapices solemnemente oscurecidos para el confortable auditorio. Algún pianista se inflamará aún de pasión ante la mirada de Medusa de la fosilizada Appassionata en lugar de rechazar con dolor la imagen de su rostro famoso o apartar de él el ojo alcanzado; y no se pondrá de manifiesto que ha falseado engañosamente su sensibilidad objetiva al poner en duda calladamente la construcción inasequible y fosilizada de la obra. Alguna pianista dejará fluir los anhelos privados de la suelta cabellera de su alma en el laberinto de las formas schumanianas y dejará de escuchar, con ligereza, de modo que su propio eco resonará solamente en ella, mientras encuentra todavía en su estuche la huella de la voz anímica atascada y perdida, pero sin poderla manifestar ya en sí misma. A las formas de reproducción radicalmente actuales de esta fase, a las completamente manifiestas, constructivamente transparentes, tal como surgen en Schönberg, corresponde aún en principio alcanzar en toda su amplitud la vida musical, aunque con Klemperer y Scherchen se actúe en tal sentido de amplitud, de modo que su resonancia permita por mucho tiempo engendrar espiritualmente la actualidad de obras encaminadas al silencio. Por ello ha llegado la hora de considerar que el tema de la inmortalidad de las obras se ha impuesto su límite conceptual.

Para comprender cualquier música estamos aún acostumbrados a considerarla únicamente desde su interior. Creemos hallarnos precisamente en él como en una habitación segura, cuyas ventanas significasen nuestros ojos, sus pasillos nuestras venas, la puerta nuestro sexo; o también como si hubiese crecido a nuestras expensas, la planta a partir del germen, y las débiles ramas con sus hojas añorasen justamente aún la célula íntima. Nos colocamos a la manera de su sujeto. E incluso cuando para arrebatar los fragmentos de su puro organismo nos diluimos en el sujeto universal, trascendental, seguimos siendo nosotros lo que prescribe a ella sus reglas. La crisis de la música subjetivista, que en la actualidad muestran por igual teoría y práctica, no se detiene ya ante aquellas obras que proceden de la inmanencia del conocimiento, tal como sería indispensable en la formación de otra clase de música, en principio subjetivista pero inatacable en sí misma. Aun así quisiéramos seguir contemplándola únicamente desde su interior. Únicamente la decadencia del subjetivismo es históricamente de tal entidad, que el aspecto subjetivo desaparece de aquellas obras que inicialmente fueron subjetivamente construidas. En verdad no existe una música subjetiva pura, de modo que tras la dinámica subjetiva se han ocultado cualidades ya ampliamente olvidadas y amenazadoramente objetivas que acaban finalmente aflorando. Puesto que la ruina de las obras es ante todo la ruina de su interioridad. Los contenidos que de ellas escapan son en primer lugar los personales y, entre ellos, los constitutivamente subjetivos, de cuya estructura han sido sustraídos después de la mutación de la subjetividad psicológica privada. A partir de las obras de Beethoven hizo aparición la espontaneidad autónoma del hombre moral como origen constitutivo de la forma; a él no alcanza ya la realización interpretativa; permanece sin embargo la génesis externa de sus formas; expresa precisamente la autónoma espontaneidad como fuerza motivadora de aquéllas, separada ella claramente, no obstante, de las mismas. Con el contenido trascendental, que resulta desplazado, abandona también la crítica la inmanencia subjetiva. Su posición deviene trascendente. Es evidente que no puede ocultar el silencio de la obra retrasada; en tanto observa la obra y el contenido por separado a través del tiempo, observará solamente el silencio de la obra, y los

contornos de su mudez son otros de lo que fueron en tanto eran parlantes. Mientras la obra viviente se manifestó con autonomía bajo el resplandor de la vida, la decadente se convirtió en escenario de la disociación entre la verdad y su imagen. Ninguna obra permanece en la sola verdad y la decadente se encuentra ya muy alejada de ella. Pero los valores que con anterioridad habían sido sumergidos en la obra la iluminan ahora con claridad desde el exterior, y en su luz se resume en figuras su linealidad externa, a modo de cifras de la verdad. Así son las entidades de la mudez y del consuelo, elementos originarios suprapersonales de todo ser operativo, hechos reconocibles solamente cuando la música que a ellos apunta desapareció de la región de la utilización subpersonal, después de haber profundizado largamente en su interioridad. Suelen ser personalmente tan poco meditadas como la intención de un número de moda pueda ser el contenido anímico del cantante de cabaret. O bien las sonatas, actualmente y desde entonces situadas en el estadio de su análisis constructivo, de modo que el problema de la sonata debe ser planteado de nuevo —según apareció ya en el Quinteto de Schönberg—, resultarían ser la forma pura subyacente a toda una posición subjetiva que en ellas se engendra. Las bases constitutivas de la música se han trasladado de nuevo a la exterioridad audible. La decadencia de la aparente interioridad ha restituido la autenticidad exterior de la música. Debiera ser permitido hablar en actualidad histórica, con mayor derecho y profundo sentido de materialismo musical, antes que de una determinación material ahistórica de la música.

1929.

Ravel

Ni Strauss, que una vez más vuelve precipitadamente a su ingenuidad vital; ni Busoni, que tras pensarlo e intentarlo, jamás llegó a alcanzar en música una formalización pura: tan sólo Ravel es el maestro de máscaras sonoras. Ningún fragmento de su procedencia ha sido literalmente pensado tal como allí se encuentra; ninguno necesita sin embargo, fuera de sí mismo, una explicación de otro: en su obra sc han hermanado ironía y forma en una feliz manifestación. Sc le llama impresionista. Si el término debe tener un significado más concreto que una mera analogía con el movimiento pictórico que le había precedido, deberá referirse a la música que por la fuerza de la ilimitada pequeña entidad de transición, disuelve por completo su material natural y, sin embargo, permanece tonal. En el límite histórico más exterior de aquella zona se encucntra Ravel; aunque no condujo la funcionalización impresionista hasta su extremo más sevcro, la ordenó justamente en torno de aquella frontera: fue capaz de saber desarrollar netamente el impresionismo, habida cuenta de no confiar ya en su base; sin embargo, perteneciéndole al propio tiempo tan brillantemente, que jamás llega a poder desear abandonarlo. Enemigo mortal de toda esencia dinámica de la música, el último antiwagneriano de una situación para la que

el camino de Bayreuth se había extinguido, contempla el mundo de la forma al que él mismo se encuentra atado; la observa a contraluz como el cristal pero no choca contra su superficie sino que se orienta a ella, refinado como un prisionero. Con ello quedan definidos el estilo y la localización sociológica. Su música es aquélla propia de una envoltura de gran burguesía aristocrática que se autoilumina; que tiene conciencia del fundamento subterráneo amenazador del que ha surgido: que calcula la posibilidad de la catástrofe y, no obstante, debe permanecer en lo que es, habida cuenta de que en otro caso debería desaparecer espontáneamente. El hecho de que aquella sociedad prefiera a éste el empuje erótico de Strauss, o acaso hoy las vulgares tretas de Strawinsky, no atestigua nada en contra de Ravel sino, en todo caso, algo contra la sociedad: o bien no vive en realidad su existencia consciente, tal como aparece en Ravel, o bien no existe ya en su interior la fuerza estética para reconocer la imagen que la música de este compositor plantea con bastante sugestión. O bien que su música no sea más que la pesadilla de una *high life*, la fábula de una mundanidad, que para su subsistencia se manifiesta como una sociedad liberada, a la que a la postre es análoga. En todo caso tiene poco de común con una acumulación inmediata y sólida, de modo que tan pronto la maestría se apartó de su origen sociológico y ése deja de resonar en su interior, pueden serle confiados unos mejores secretos que aquéllos que encuentra en su trayectoria.

Cuando se habla de maestría el discurso acude inevitablemente a Debussy. A pesar de la estupidez de los conceptos estereotipados bajo los que se quiere subsumir a ambos compositores franceses, y no sin razón. Ya que en parte alguna de la música contemporánea, con la excepción acaso de la escuela de Schönberg, aparecen mayores las semejanzas aunque también las divergencias de la realidad compuesta que entre ellos. La cuestión de una prioridad no tiene mayor importancia. Es atribuida sin duda alguna a Debussy, a pesar de que entre los primeros fragmentos específicos de éste y el comienzo de Ravel, que al propio tiempo se muestra tan explícitamente, sólo median unos pocos años. La cuestión de una prioridad es indiferente, porque ninguna categoría en el sentido de Ravel sería menos apreciable que precisamen-

te la de la originalidad. No pretende comunicarse como personalidad, no quiere penetrar a través de la intimidad; transcribe con seguridad las figuras fugaces de su momento histórico; como Degás, al que tanto se parece, que traducía las figuras de sus caballos de carreras y de sus bailarinas. No se ha encontrado como Debussy ante una imperiosa elección de material musical; no define los motivos casi matemáticamente como su predecesor, pero resulta por encima de él en cuanto a plenitud de suavidad y dulzura. Los medios que aquél encontró en la creencia de su dignidad histórica, los ha manejado con ligereza, escepticismo y también extensivamente. De ello procede su característica incomparable de que jamás se haya banalizado frente al lenguaje de su tiempo o del simple movimiento musical nacional, al que el mismo concurre precisamente para mantener la fecunda prestancia exclusiva que le diera Debussy. Con Florent Schmitt, incluso con Dukas, nada tiene de común. Jamás fue su impresionismo inmediato como el de Debussy: *La Valse* es su apoteosis, en relación con un pasado remoto. Las primeras piezas para piano, los *Jeux d'eau*, *Gaspard de la nuit*, hacen accesible al impresionismo la totalidad del reino de la composición pianística, el cual Debussy, aún en reciente reacción contra el neogermanismo, evitó. De él se distingue en principio Ravel enseguida muy claramente. Su impresionismo se manifiesta inmediatamente como un juego; no tiene el pathos de la limitación o del programa. Su ámbito reproduce la idea polémica de *musicien français*; no en vano palpita, en la composición musical junto al maestro Fauré, un virtuoso Liszt en su interior, inimaginable en Debussy. El desarrollo del maestro —hasta tanto pueda hablarse de desarrollo en Ravel— discurre en un sentido estrictamente contrario. Se encuentran en el reino de la música infantil. Ravel condensa las dificultades de las primeras obras para piano hasta la simplicidad de la Sonatina y casi hasta la nimiedad en la Suite a cuatro manos de *Ma mère l'oye*, que pertenece por entero a sus obras principales. La crisis del impresionismo poético, cuya falta de fuerza formal inmanente sólo podía difícilmente detenerse a costa de inteligencia artística se le agudiza, como en Debussy, a través del infantilismo; como más tarde en Strawinsky; semejante a la pintura de la Laurencin. Pero en ningún momento se separarán dos seres

con tanta intensidad, como a partir de entonces. El *Childrens Corner* de Deburry posee ante todo el encanto del dulce bienestar de una segura burguesía; este niño experimenta el bienestar; en la *Boîte à joujoux* disfrutará para él solo de toda una tienda entera de juguetes, tal como nosotros habíamos soñado. El infantilismo de Strawinsky es una galería excavada del paisaje moderno al prehistórico. Sin embargo los niños de *Ma mère l'oye* y de la Sonatina, de su minué sobre todo, son niños tristes e iluminados, *à plein air*, en la multicolor avenida pletórica de sol, pero cuidados por gobernantas inglesas. La infantilidad de Debussy fue el juguete del hombre, que de esta forma se reconoce a sí mismo y a sus propias limitaciones; Strawinsky, un golpe oblicuo sobre el mundo de las cosas de los mayores; Ravel, únicamente la sublimación aristocrática de la tristeza. «Y los niños van creciendo con ojos profundos»; Ravel hubiese podido poner música a Hofmannsthal, de haberle hecho falta, ya que poseía a Mallarmé. Su tristeza elige la imagen de la infancia porque insiste en la naturaleza y pertenece, concretamente en lo musical, al material natural de la tonalidad y de la serie armónica. Aunque lo fraccione en su brillante polvillo soleado, incluso como infinitamente dividida permanece su música en todo su ser. En momento alguno rebasa la forma prefijada, que ha sido propuesta después de la elección del material más cualificado; jamás presiona la construcción sobre la envolvente vegetativa. Deja que suene el «Convenus».

La música de Ravel retiene en conjunto determinados aspectos del niño triste: el niño prodigio. De él puede estar influida su mascarada: se disfraza como de un pudor, para vulnerar unas formas que no lo permiten, de las que él extrae su vida, el pudor del niño prodigio: la posesión de todas estas realidades y estar sin embargo encerrado en irremisibles límites naturales. A través de regiones imaginarias de nobleza y de sentimiento, a través de un arrogante paisaje infantil, conduce el giro de su música a lo antiguo. No al primitivismo, no al pathos del despertar que acompaña a Debussy; en una tristeza sin fe. Nada queda al azar en su principal obra arcaizante, con el aroma amarillento de la Forlana, que es deshojada de sus armonías propias; con el dulcísimo Minué; que el gran *Tombeau de Couperin*, compuesto sobre el fluir de los años, sea una música

fúnebre. Lo antiguo en Ravel no tiene el carácter de severidad de Debussy, cuyo homenaje a Rameau parece surgido de lo más profundo de la catedral sumergida. La melancolía de Ravel es la clara y cristalina del tiempo fugitivo, que no puede ser apresado, que es tanto más despreciado por él por cuanto de aquél quiso siempre apartarse; si su dulzura no halla palabras, puede buscarlas del antiguo sol mayor que no es para él más real que la misma dulzura caduca. De esta manera penetra en la obra de Ravel un momento de azar interrogante, imprevisto, que sería insensato e injusto no asociar a capacidad artística, esteticismo y experiencia: ante la sabiduría sin reserva de su música resulta veradaderamente todo indiferente, y confía al azar el destino que le ha sido ofrecido. Debussy gana por la exclusividad de su elección en las últimas obras, en *blanc et noir*, los Estudios para piano, el reinado de la composición y de la consistencia constructiva al mismo tiempo; Ravel va estrechándose, tanto más cuanto que él, el más joven, se permita creer menos en el esplendor impresionista que comenzaba a agitarse ya un tanto ajeno: concluye, por lo pronto, en el adulador primer movimiento de la Sonata para violín, en el número de ilusionismo dinámico-colorista del *Bolero*. Aquí se ha suprimido toda inmediaticidad *que, como algo extraño, diviene la víctima* de una determinación técnica; mientras que Ravel, prendido en su propio ser, no se permite ya subordinarse a material ajeno ni llevar a un esplendor el que se le confía por intenciones extrañas. El paisaje ha desaparecido; su aire, su fino temblor, solos ya, integran su música. Debussy ha disuelto su sustancia de manera inmediata en su ataque composicional, en la horrible hendidura de su material y, por ello, ha emprendido obras que convienen y responden a los mayores cuadros de su época. Respecto a su sustancia, que para él pertenece al mundo de la imagen romántica, Ravel ha comenzado a perderle la confianza y no la atomiza por ello de inmediato, sino que la rodea, la desdibuja y la transforma finalmente de nuevo y la volatiliza en la nada como un ilusionista. Por esta razón no experimenta en verdad ningún desarrollo. Después de que por una vez ha desposeído el impresionismo, cada una de sus nuevas obras se convierte en una nueva obra de arte; y las obras de arte no tienen ninguna continuidad histórica. La artística que así se instituye

recibe igualmente su derecho a la historia. Nada más pudo representarse la música, que confía por completo en la dignidad de sus formas, después de que su poderío se desvaneció, incluso en Francia. Precisamente por ello resulta ahora casi sospechoso para los músicos alemanes, en concreto los mejores y más severos, que gustan de Debussy. Su música cierra así la época romántica, que concluye el derecho a la personalidad creadora de formas.

La música de niño prodigio ofrece el mejor gusto literario; con Ravel no es posible escandalizarse al fin cuando se leen sus textos. Sobre todo el libro de Colette. Atendiendo a sus notas y conociendo el ser de Ravel, *L'enfant et les sortilèges* debe ser su pieza maestra. Cada uno de sus compases resulta un encantamiento infantil, pero una sola palabra de su madre tierra —cuán maternal es aún Francia hoy frente aquéllos que se han separado de su origen— es suficiente para volver a introducir la naturaleza, que mil veces ignoró en su antiguo privilegio. Lo que de ello permanezca no es posible profetizarlo. Pero acaso más tarde, en un distinto orden de las cosas, podrá oírse decir cuán bellamente se compuso, en una ocasión en el minué de la Sonatina, a las cinco de la tarde. El té está servido, son llamados los niños, suena el gong, lo toman y juegan aún en breve círculo, antes de que se reúnan con su ronda en la veranda. Hasta que son sacados de allí, hace fresco en el exterior, han de permanecer encerrados.

1930.

Nuevos ritmos[1]

Aunque uno quisiera creer, con Pfitzner, en la inmutabilidad de las obras, en aquella eternidad que el siglo XX ideó, deificando al artista creador, los propios textos de las obras rechazan esta eternidad. Tal como se encuentran, no reclaman ninguna regla estable de interpretación, de modo que la posibilidad de la transformación interpretativa de las obras en el marco de sus textos es tan radical que acaba por actuar necesariamente sobre aquéllos mismos. Cuanto más antigua es la obra, tanto más manifiesta resulta su transformación. En obras que tienen su origen en formas objetivamente unitivas y en la tradición cerrada del ejercicio musical, el lenguaje de los signos de los supuestos subjetivos se encuentra desarrollado de manera incompleta; aquel repertorio de signos sólo podría reproducir la imagen de la obra intangible en el tiempo. Las obras originales del siglo XVII eran ya verdaderos jeroglíficos, de la misma forma que en la música medieval, cuyo carácter jeroglífico enigmático tampoco puede ser contradecido a pesar de todos los discursos acerca de la revitalización de sus principios polifónicos. Enmudecidas las obras originales,

1. El título de este ensayo reza literalmente «nuevos tempi». Es de uso corriente en Alemania este término del «tempo», en un sentido conjunto de ritmo, vitalidad, rapidez de ejecución. Hemos preferido emplear el genérico de «ritmo», reservando las expresiones «tempo» y «tempi» —su plural— para el curso del texto, donde su sentido queda patente. (N. del T.)

degeneran las otras así, desde luego, en su transformación. Tan sólo la transformación de la obra que se opera objetivamente sobre sí misma justifica por algún tiempo la regla de la interpretación que no puede ser buscada en la obra carente de historia. Esto no debe ser pensado desde luego como si la obra fuese reducida sin más a la impotencia por parte de la historia y debiera renunciar simplemente a su perspectiva eventual. Sino que el concepto de la actual interpretación de una obra se realiza íntimamente entre el texto y la historia. Interpretar una obra de manera actual, o sea, según la situación objetiva actual de la verdad, interpretar una obra ponderada y correctamente, significa también al propio tiempo interpretarla fielmente; leerla mejor. La historia deja surgir los contenidos latentes desde luego objetiva, no subjetivamente incorporados a la obra, y la garantía de dicha objetividad es la mirada que se acerca al texto y desvela los trazos que antes se hallaban escondidos y esparcidos y que ahora se manifiestan solamente a través del texto; ante todo se exponen en la hora histórica. Una correcta actualización de la interpretación musical no significa arbitrariedad ante la obra sino mayor fidelidad; fidelidad que comprenda la obra de tal manera como a través de la historia nos ha sido legada, en lugar de plantear un clisé abstracto de la obra, cuando ésta se halla aún prendida por completo en la constelación histórica de su momento de origen. Cuando la obra es cuestionada como algo ajeno a la historia, se produce la decadencia de la historia como monumento ideológico al pasado; lo que en ella haya de eterno, puede ser reconocido tan sólo en su historicidad. La obligación de contemplar obras de una manera nueva y distinta viene dictada por ellas mismas y no por los hombres. Debe actuarse de tal manera como viene indicado al conocimiento por la situación histórica de la obra.

Existe la certeza a través de todas las vacilaciones y de todas las contradicciones empíricas, al mismo tiempo que puede suponerse con generalizada seguridad, que las obras deben ser interpretadas en el transcurso del tiempo con mayor celeridad. Esto debe fundamentarse en ellas mismas; no desde un aspecto psicológico. Las obras se encogen con el tiempo, la multiplicidad de su ser interior se repliega en sí mismo. Esto puede ser puesto de manifiesto con la funcionalización de la música —y no sólo

de la música— tal como puede seguirse a partir del establecimiento del principio armónico: los contenidos ontológicos de la música son cada vez más reducidos, descienden siempre lejos de la gran estructura superficial cerrada, convertidos finalmente en centros de fuerzas a la manera de mónadas que solamente se manifiestan en la transferencia de una existencia a otra, no ya como ser inmediato. La autenticidad pasa por alto las pequeñas células indiferenciables y su ordenación. Con ello resulta manifestado como sentido propio del proceso de funcionalización en la música un desplazamiento de sus contenidos, de modo que, tan sólo alcanzan su auténtico exterior verdadero después de la descomposición de su arbitraria capa superficial y en completa sintetización. Dicho de otra manera, llamar la progresiva subjetivización de la música como su progresiva desmitificación. A la sucesión de las obras una tras de otra le corresponde este proceso; manifestarlo en las obras mismas es tarea de la interpretación consciente. Entre la sucesión de las obras y su historia en sí, media la historia de la escritura musical. A partir de la edad media se ha ido reduciendo paulatinamente. El dominio desmesurado de la Longa y la Breve se repliega; aquélla ha sido ya largamente olvidada, ésta arrastra trabajosamente su existencia en composiciones de ambiente sacro-arcaizante. La Semibreve se ha convertido, como nota, en algo sospechoso a partir de Beethoven, y sólo la reacción neoclasicista intenta inquietarnos al respecto. Donde la música realiza de manera más cabal su situación histórica, es a través de la notación de fusas; una mirada a «Erwartung» de Schönberg permite constatarlo. De ello pueden obtenerse consecuencias en miras a la interpretación y, desde luego, han sido ya extraídas. Incluso partiendo de los mismos datos de velocidad absolutos, debe ser hoy interpretada la música antigua con mayor rapidez en relación con los valores escritos, teniendo en cuenta que en la actualidad empleamos por lo menos distintos signos para duraciones equivalentes. Con ello no se produciría aún una exigencia de alteración de los tempi en cuanto unidades absolutas. No obstante, aparece perentoria la obligación que crea la historia sobre la interpretación; la significación de la notación varía históricamente, de modo que para obtener iguales tempi, es preciso ejecutar a distintas velocidades lo que aparece con

igual notación. El derecho categórico del texto ha sido vulnerado.

Este derecho desaparece completamente en cuanto se decide pensar en las transformaciones de los signos, no de una manera aislada, sino en relación con las transformaciones de las obras mismas. En la aparición de la *Sarabanda* de Händel, poseían los saltos de fundamental una tal fuerza, procedente del centenar de años de vida del inicial principio armónico, que el paso del primer grado al acorde de tercera-cuarta del quinto grado, unidos por una anticipación, significaba una tensión que exigía ser apreciada con tiempo suficiente, y ello sin que la forma se resolviera en dicho acorde de tónica, en lugar de proseguir con un sentido propio de dicho acorde. Por ello resulta esta progresión tan gastada por la historia para nosotros, tan embotada y usada que ella sola, a la luz del tiempo, no resultaría ya soportable. En tanto exista hoy un interés real por Händel, por encima de un incremento del filológico-musical, debería orientarse solamente en fluir de la línea melódica, que si bien fue históricamente posible a un tan lento ritmo, lo fue tan sólo a través de la sorpresa de unos hallazgos en el principio armónico, que nos fue posible comprender con mayor serenidad después de su liberación de la ya decaída armonía, la cual solamente entorpece ahora la necesaria continuidad para nuestra comprensión armónica fuertemente funcionalizada, sin perjuicio de que inicialmente hubiese sido su propio motor. De aquí se desprende la necesidad de interpretar a Händel con una mayor velocidad absoluta, frente a como es de suponer ocurría en su época. En oposición se levantan réplicas y protestas: de esta forma se atenderá a la dignidad y a la unidad de la obra, compuesta de unos elementos inseparables. Debe responderse en primer lugar que la dignidad, en cuanto característica de la verdad, no puede nada ya para nosotros. Tan poco resulta ya vinculante en la realidad, tan escasamente debe hallarse en el arte, donde no hallaremos lo que ha dejado de existir, que nos servirá hasta tanto estemos necesitados de reconocer sus contenidos como substractos de la verdad. El arte, que permite tan sólo hoy suponer una apariencia de dignidad, debería sugerirnos una expresión de rotunda plenitud del ser que resulta ya inalcanzable por nosotros, además de no merecer siquiera su busca, y

cuya posición estética pierde con ello cualquier legitimidad; la dignidad podría ser adquirida solamente a costa de la situación de nuestra conciencia musical y además al precio de un total aburrimiento. Las obras, como la realidad, permiten establecer unos valores en este sentido. La unidad de la obra completa no es para nosotros una realidad canónica. Se destruye a lo largo de la historia, fragmentos de las obras perviven aislados como algo verdadero, mientras la unidad se hace patente como una imagen que no puede distinguirse ya de aquella verdad. Pretender sustituir esta unidad, después de haberla puesto en duda, en relación con la posición histórica inmanente de la obra, significa galvanizar una situación al margen de la vida, cuando son las ruinas vivas las que nos satisfacen, antes que una muerta totalidad. El ámbito de esta totalidad muerta pertenece al mundo de los anticuarios y posee su propio derecho de antigüedad; en ningún caso el de la inmediaticidad. Se le sirve mejor con una callada observación que haciéndole actuar con la apariencia de lo viviente. Es sabido que en algunas ciudades centroalemanas de tradición musical eclesiástica son ofrecidas obras de los siglos XVII y XVIII; con cuanta pomposa lentitud las reposadas, como ponderación y espíritu las vivaces. La envolvente de unción que rodea estas interpretaciones pone de manifiesto que la obra no puede seguir ofreciéndose así inmediatamente, que debe ser estilizada desde el punto de vista sacro, al propio tiempo que en el estético, transpuesta para un auditorio artístico y también anónimo, para lograr en definitiva una reproducción fiel a la tradición. A quien sea capaz de discernir sobre todo esto, no podrá pasar desapercibido que en tales interpretaciones surge un aspecto moralizador, irreal e ideológico-reaccionario, cuando cada parte oportuna del compás es debidamente acentuada, como si con ello se estableciese el verdadero e indisoluble ser, mientras el oído se ve obligado a soportar dieciséis largos compases secuenciales. Toda esta interpretación históricamente fiel tiene el carácter de un «como si»: procede como si las obras no se encontrasen aún fragmentadas y en su imagen original, a pesar de haberse transformado tanto que aquella imagen original no puede ya ser aprehendida en absoluto o bien se encuentra solitaria en oscuros reductos sagrados. Esto se muestra finalmente con categoría de ejemplo en pro de

la necesidad de una determinada exaltación. Händel no se vio obligado probablemente a exagerar, ya que sus partes buenas de compás, como portadoras del progreso armónico, poseían en sí mismas fuerza suficiente. Decaída esta fuerza, debe ser sustituida por una sobrecarga en la acentuación, única forma de conservar la perdida acción, la cual no puede ser ganada adecuadamente a través del material mismo. De esta manera se llega precisamente a la voluntad de contemplar la obra como ajena a la historia, desembocando finalmente en una preponderancia de lo musical, que surge externamente de la ideología reaccionaria de los intérpretes y que, por su rigidez y envaramiento, entra en colisión con la imagen misma concreta musical de la obra. Con ello permite comprobarse la inviabilidad de semejante interpretación y, al propio tiempo, demostrarse el hecho determinante de la funcionalización en su consecuencia respecto a cada obra en concreto, respecto a la necesidad de acudir a interpretaciones más veloces.

Los nuevos ritmos más veloces ganan específica claridad a través de la crisis de pathos expresivo; en especial frente Beethoven. Los ritmos patéticos se hallaron en buena parte dentro de la reacción romántica, en contra del proceso de funcionalización total, al que no obstante no pudieron llegar a detener, lentamente en penetración El poder de la exprcsión en la música reside siempre en lo individualizado; tan sólo lo que es apreciado de verdad como inmediatamente musical, puede llegar a ser captado por analogía con las vivencias; el curso total de una composición aparece sin embargo de una manera completamente distinta al conjunto de las experiencias psicológicas del hombre. La interacción musical genera una objetización de los fenómenos musicales aislados, tal como también puede producirse en el conjunto de las experiencias humanas a través de los procesos de la formación de las ideas, en ningún caso sin embargo, a partir del simple complejo irreflexivo de los acontecimientos. Por esta razón todo análisis psicológico-musical deja a un lado lo individualizado, en provecho de la totalidad, la que desvela la inmendiaticidad expresiva. Desde el punto de vista analítico-formal cabría apenas comprender el pathos como medio para eludir la dificultad formal, a base de hacer aparecer precisamente la persistente representación de lo individual como

una intención formal. Por el contrario, la interpretación deviene tanto más rápida cuanto consecuentemente se eleva sobre la construcción formal y trata también las partículas de una manera formal-constructiva. La respectiva subordinación de grandes episodios formales, con frecuencia incluso la estructura de la totalidad de uno de ellos en una determinada representación melódica, se hace patente tan sólo en un cierto tempo, dentro del que todas estas partes no existen ya como unidades autónomas, sino que se hallan dispuestas de tal forma que, en el instante de resonar, aparecen incompletas y sólo comprensibles en cuanto fragmentos parciales del todo. O a la inversa, visto a partir del todo: la representación de un todo formal se engendrará únicamente cuando las partes se replieguen tanto entre sí que sea forzoso relacionarlas inmediatamente. Se allanan así una serie de nuevos problemas de interpretación respecto a lo individualizado que, en lugar de eludirse, se ponen de manifiesto a través de su posición constructiva en el todo y que por esto mismo debe ser estructurado: la imagen individual no puede ser manifestada ya por medio de la lucha temporal, sustraída así del todo como una realidad encerrada en sí misma, sino aportada a éste; así aparece renovada la tarea de su manifestación plástica, la que no podrá quedar separada del tempo mismo, más que de la sola manifestación variada de dicha parte. En este sentido es de pensar en el fraseo y métrica, en determinada acentuación —acaso emancipación de la esquemática estructura de cuatro compases— y en la dinámica, acerca de cómo deben disponerse las partes sobre la base de la construcción formal del todo. Así aparece conjuntamente la relación entre los necesarios nuevos ritmos y el nuevo estilo interpretativo. De ahí, para que como consecuencia de los nuevos ritmos no se enturbien las imágenes, transformándose el todo en un puro movimiento vacío, se reclama un nuevo concepto de interpretación, o sea: emancipado del tiempo fuerte del compás y por lo tanto de las cadencias tonales con un criterio métrico-rítmico y dinámico. De tal manera que, de otra suerte que con una valoración constructiva de la rota simetría rítmico-armónica, sea posible exponer las fracciones formales como partes de un todo, que atendiendo a sus categorías formales individuales no se mueven hacia algún esquema preconcebido y se hallan abo-

cadas al peligro de una anarquía formal: la necesidad de resolver este problema central de la interpretación impone la aceleración del tiempo, el estrechamiento de las partículas. Hasta qué punto, atendiendo al estadio de decadencia de las obras, sea aún posible conciliar el todo con sus partes, resulta dudoso. En todo caso no puede ser afirmado ya con carácter general de una manera inmediata; y allí donde se realiza, debe hablarse antes de una configuración racional de partes previamente separadas que de una tonalidad «orgánica». Éste puede ser el sentido de la indiscutible actual aceleración del tempo, engendrando de nuevo constructivamente la perdida unidad orgánica de las obras, cuando en la obra artística decadente se hace apretarse estrechamente las partículas disociadas en busca de mutua protección. La modificación del tempo, cuyo punto de partida fue el de la variación histórica de las obras, encuentra solamente su demostración cuando tales obras son contempladas en su historicidad. Es inaugurada con la decadencia de las obras; en las ruinosas, alcanza su constatación. La actuación de los virtuosos puede resultar típica, de cuyo ejercicio, de cuya exaltada repetición de las obras, éstas declinaron, cuando desde el punto de vista histórico parecían aún sostenerse. De hecho fue D'Albert con sus aún hoy asombrosas interpretaciones de la época media de Beethoven, sobre todo su Sonata Waldstein y la Appassionata, quien halló estos nuevos ritmos por vía de improvisación, los mismos que se ofrecen ahora como necesarios a la especulación constructiva. Sobre la construcción del material musical, con todas sus consecuencias respecto a la realización total, se alzó por vez primera Schönberg. No fue por azar que su hallazgo partiera del conocimiento preciso de las bases originales; que la modificación de las obras deba surgir dialécticamente de una fidelidad a las mismas. Así hizo tocar el Cuarteto en fa menor de Beethoven en su versión metronómica original, estableciendo no sólo la forma de cada movimiento, sino la del conjunto, sobre todo la correspondiente entre el primero y el último movimiento.

La lucha planteada en torno a las obras por el llamado problema técnico no procede del exterior, por el hallazgo de nuevos materiales de representación. El que semejantes materiales pudiesen ser hallados responde a una situación histórica objetiva de las obras en sí mis-

mas, que hace radicalmente imposible la interpretación de éstas, de una manera distinta a la de la nueva básica concepción cuyo signo drástico sea la tecnificación. En la necesidad de escoger nuevos tempi y de realizar la música en conjunto según unos ritmos mucho más rápidos que los tradicionales, modificándolos en pos de una unidad, se muestra esta exigencia como independiente de los medios técnicos y como fundada en las mismas obras. La interpretación que reclaman hoy las obras desde su propio estadio histórico y la que exige su oportunidad desde el ángulo de la tecnificación se acercan idealmente. Ciertamente debe medirse la técnica como el punto más avanzado de la interpretación, aunque la interpretación debe proceder del conocimiento de la obra y no, según una impotente analogía, de la actual praxis técnica.

1930.

Para una fisonomía de Krenek

Ernst Krenek, llegó a adquirir la fama, en plena edad juvenil, alrededor de 1920, en tiempos de los Festivales de Música de Donaueschingen y las representaciones de Salzburgo, en las cuales, tanto la ciudad como la Asociación Internacional para la Nueva Música, se identificaban con la vanguardia. Junto a Hindemith era entonces Krenek el exponente más destacado de la segunda generación de compositores radicales que seguía a Schönberg, su escuela más cercana, así como a Strawinsky y Bartok. Sus cualidades, contrastadas con intérpretes como Scherchen, Schnabel y Erdmann, eran entonces manifiestas junto a una fuerza eruptiva enteramente original. En él se encontraba sin embargo asociado, desde el primer momento, en el que se había liberado de la escuela, algo inquietante, sorprendente y reacio a la comprensión, mucho más que en Hindemith, incluso cuyas más salvajes piezas se mantenían en el ámbito de la comprensión en virtud de su severa realización instrumental. En nuestros días en los que toda nueva música es escuchada fatalmente con un absoluto respeto y que apenas perturba el equilibrio de oyentes plenamente informados, resulta difícil representarse la agresividad que surgía de las obras del joven Krenek, de sus dos primeras

sinfonías, del primer Cuarteto para cuerda, así como de la Toccata y Chacona para piano, a las que acompañó entonces el escándalo. El estreno en Kassel de la Segunda Sinfonía, bajo la dirección de Laug en 1923, fue de una trascendencia que no cedió desde luego ante los estrenos legendarios anteriores a la Primera Guerra, como el de los Lieder Altenberg de Berg o del *Sacre du Printemps*. El último movimiento, un Adagio, terminaba en esta audición con un fortísimo más allá de la medida de lo tolerable, con un desarrollo de acordes disonantes en el metal a la manera de un insondable negro abismo precipitándose externamente sobre la tierra. Semejante pánico no surgía aún entonces de ninguna otra música; por lo demás y de manera significativa, de ninguna de las siguientes reposiciones de la sinfonía. Por otra parte las obras de Krenek de aquella época, conforme puede leerse hoy todavía, no eran en modo alguno complicadas en exceso o extremistas en relación con su concepción composicional. Me acuerdo también de un paquete de partituras que por aquel entonces recibí de Viena, en el que se encontraban emparejados los recién aparecidos Cinco Movimientos para cuarteto de cuerda de Webern y el Primer Cuarteto de Krenek. Las piezas de Webern se mostraban tan libres, diferenciadas, maestras en el tratamiento de un material progresista, que la obra de Krenek, comparativamente primitiva, desde luego en el sentido usual de un primitivismo dinámico, aparecía en su pureza, con un aspecto de modernidad —aquella modernidad cuya fuerza y poder residen en el hecho de recibir, donde otros entregan— que quedaba superado por los breves fragmentos de Webern en tantos aspectos más auténticos.

Krenek podrá ser asimilado tan sólo, cuando se comprenda este fermento de lo incomprensible. Para ello sirve acaso de ayuda el concepto de «aura» de Benjamín. La definición del aura como la «unívoca manifestación de una lejanía tan próxima como también pueda ser» no significa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra de arte por medio de categorías de la percepción del espacio-tiempo. Lo lejano es lo contrario de lo cercano. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. De hecho, la inaproximabilidad es una cualidad fundamental de la imagen cultural. Su naturaleza pertenece a la «lejanía, tan próxima como también pueda

ser». La proximidad, que puede obtenerse de su materia, no causa ningún perjuicio a la lejanía, que persiste después de su manifestación»[1]. O también: «experimentar el aura de una manifestación, significa investirla de su contenido, llenarla con la mirada»[2]. Así es pues la música el arte aurático por excelencia y de ahí arranca su actual dificultad específica: la relación musical aparece solamente cuando el fenómeno individual es superior a su propia trascendencia lejana, no actual, y cuando esta coherencia de sentido, el medium en la lógica musical, integra sin discusión algo así como una atmósfera en torno a la música. La antigua tesis romántica de que la música es el arte romántico por excelencia, queda con ello relegada. Aunque la música no llegue siempre a librarse de ello, la del joven Krenek, en modo alguno la de los demás autores positivistas y neoclasicistas, fue la primera que intentó hacer estallar en sí misma el aura musical, a cuya idea se han mantenido firme las más importantes obras de Schönberg, Webern y Berg, y que en modo alguno había sido siquiera tomada en consideración por los compositores de la vanguardia moderada, incluso por aquéllos de apariencia más abrupta. Su producción inicial busca la introducción en la música de la dimensión musical de la lejanía. Fija su mirada como si de un foco se tratase. No la deja oscilar, no la deja agitarse, sino que solamente la precipita como un terrible móvil sobre los oyentes; demasiado cercana para soñar, demasiado dura para jugar. La música quiere atravesar en él su propia atmósfera; su actitud en conjunto es una rebeldía frente a la trascendencia musical. La acción mágica que mostraba era precisamente el temor ante aquel desencanto, con su propia voluntad inconsciente, arrancan de la música la última apariencia de un contenido pleno de sentido, que no le pertenece ya y que, no obstante, sólo ella contiene. Con notable torpeza se rebela contra el sentido, en busca de una verdad objetiva —negativa—. De ahí la amenaza que desde entonces fue aplazada y nunca más despertada. Basta hoy tan sólo releer los lieder procedentes de distintos opus que el joven Krenek publicó en un cuaderno y lo que entonces

1. Walter Benjamín, Escritos, volumen I, Frankfurt 1955, La obra de arte en la era de su capacidad de reproducción técnica, pág. 398, n. 5.
2. Id., id., Sobre algunas cuestiones en Baudelaire, pág. 459.

se juzgaba como lírica musical, en el estricto sentido literal del proceso musical sin ninguna referencia al idioma portador de un sentido, para experimentarlo todavía. Mucho antes de que pudieran siquiera sospecharse las posibilidades de una construcción total, desde luego las electrónicas, las obras juveniles de Krenek, aunque emparejadas con una determinada irracionalidad caótica de la esfera del dadaísmo, había soñado con la obra de arte técnica. A través de esta soñada anticipación, a través de la propia abstinencia de toda expresión, se han manifestado allí donde toda música se agota: la adecuación universal, bajo cuyo dictado era solamente posible aún y a la que nada puede oponerse cuando es asumida.

Krenek ha registrado todo esto ciegamente como un cronómetro histórico. Ha obedecido a un dictado, acaso sin representarse exactamente el sentido de la cuestión. Raramente una música habrá sido tan indiferente frente al sonido como la suya. Sin embargo, aquellos meteoritos musicales no cayeron literalmente del cielo. Fue el primero de los compositores jóvenes que, en un contraste decisivo respecto de Hindemith, no sostuvo ninguna participación sustancial de parte de la tradición. Tampoco significaba esto que en el vienés no la hubiese existido. Pero el pasado no se encuentra impreso en él, siquiera desde un punto de vista polémico, como todos los demás exponentes de la nueva música. Acaso tiene su justificación en su época de formación. Franz Schreker exigía, indiscutiblemente como pocos, que sus discípulos alcanzan la más específica meta de su aptitud y, además de aportarles unos hábitos de composición, les imponía cierta soberanía de oficio junto a un determinado nivel formal. Aunque también por esta misma razón, alguno de sus discípulos, después de un brillante debut, debió sacrificar su tributo. Aun cuando Schreker hubiese escrito una pieza muy buena sobre Palestrina, su formación no procedía a costa de una exclusiva disposición sobre los medios tradicionales. Simplemente no quiso responsabilizarse de la información completa de la paleta composicional: fue una pedagogía de fachada. Dejó a sus alumnos libres por el mundo como neófitos. De Krenek, el más dotado, surgió aquel ser productivo ajeno a la tradición: intensificado por la observación del sentido sonoro algo esponjoso de su maestro, cuya

aura usó a la manera de condimento. Extraordinariamente significativa resultó en él la actitud de componer como a contrapelo; una necesidad de suspender las relaciones sugeridas por el idioma musical. Alban Berg, quien le tenía en gran estima pero cuyas reacciones eran exactamente contrarias, dijo en una ocasión que, donde en Krenek se espera una secuencia, ésta no aparece, y donde ninguna es esperada hace allí su aparición. De manera paradógica se encuentra sin embargo secretamente este preciso carácter en la tradición austríaca: en Bruckner puede constatarse repetidamente, como réplica de la intención compositiva contra la tendencia del lenguaje musical que comenzaba a resultar ya tan insoportable para el compositor como, después de la palabra en un texto operístico de Krenek, el triángulo en la orquesta. Escuchar correctamente a Krenek significa extraer con el oído este componer a contrapelo, la experimentación latente simultánea de aquello que a través de lo abrupto de su estilo, sobre todo de su fraseo, resulta sugerido.

La tarea que se planteó Krenek desde el momento del despertar de su sueño sin imágenes, no fue por ello ninguna otra que la de afirmarse a sí mismo. La fase de erupción no puede eternizarse: la mano que no escribe ya por más tiempo como al dictado, debe adecuarse a los medios, con una aplicación menos tensa. El problema de la transigencia con la tradición se resuelve a base de tomar todavía a ésta en consideración. Los múltiples cambios de lo que se suele denominar el estilo Krenek son ante todo la expresión de una naturaleza proteica, más que el resultado de una frivolidad de mascarada. Se le alcanza a poner en primer término, en un esfuerzo casi desesperado, aquellos elementos musicales de manera consciente, que de ordinario, como en un lenguaje, son automáticamente presumidos. Incluso en aquellos trabajos de Krenek que en razón a su material reviven polémicamente la tonalidad y no parecen resultar compatibles con sus primeras obras, encontramos la misma cohesión interna. Incluso la tonalidad se encuentra allí como cepillada a contrapelo y rehúsa también el sentido de un libre fluir. Finalmente recibió, muy a su manera, la técnica dodecafónica. Tenía para él la función de reproducir el ámbito de la fantasía de su juventud y de proceder al propio tiempo con una construcción en la cual la lógica de la tradición ha claudicado, aunque

también aquí la cruce siempre aún de sesgo. La máxima manifestación externa en esta fase, acaso de toda la obra de Krenek en conjunto, es su gran ópera Carlos V en la técnica del teatro época, obra capital que no debe relacionarse con una idea habitual de los *chef-d'oeuvres,* sino de lo elaborado en un magno ímpetu, inconmensurable, en cierto sentido absurdo.

1957/58.

Mahagonny[1]

La ciudad de Mahagonny es una creación del mundo social, aquél en que vivimos, planeada a partir de la perspectiva lejana de una sociedad realmente liberada. Ningún símbolo para la demoníaca ambición del dinero, ningún sueño de fantasía desesperada, nada más de lo que pudiese tener un significado distinto a lo que es en sí misma: o sea la exacta proyección de las relaciones contemporáneas sobre la inmaculada blanca superficie de una situación, del deber ser en imágenes de transparencia encendida. Ninguna sociedad libre de clases es expuesta en Mahagonny como medida positiva de una actualidad reprobable. Apenas brilla a ratos, tan poco perfilada como una proyección cinematográfica que fuese deslumbrada por otra; con arreglo a un conocimiento que alcance a iluminar el oscuro presente con manchas de luz según la imposición de un futuro, pero que no está ilegitimado para detallar el porvenir. El poder del futuro se muestra ante todo en la construcción del presente. De la misma forma que en las novelas de Kafka aparece el mundo burgués medio, absurdo y ficticio, contemplado desde el punto íntimo de la libertad, así se encuentra en Mahagonny el mundo burgués al descubierto, como un absurdo, en función de un universo so-

1. Este ensayo se refiere exclusivamente a la obra escénica de Kurt Weill «Nacimiento y caída de la ciudad de Mahagonny», compuesta en 1927. (N. del T.)

cialista que se deja encubierto. Su absurdidad es verdadera y no simbólica. El sistema vigente ante el orden, el derecho y la ética son contemplados como anarquía; nosotros mismos nos hallamos en Mahagonny, donde todo es permitido con una sola excepción: poseer dinero. Partiendo de esta base impone la trascendencia a un mundo conceptual burgués cerrado; que la realidad social burguesa admite como cerrado. No deja sin embargo posible una permanencia exterior a él: no existe en verdad, por lo menos para la concepción germánica, ningún ámbito no capitalista. Por esta razón la trascendencia debe realizarse paradójicamente en el campo de la existencia. Lo que allí no se alcanza a la recta mirada, es acaso alcanzado de sesgo por el niño, al cual los pantalones de los mayores, a quienes observa, aparecen como montañas con la lejana cúspide de sus rostros. La observación infantil oblicua, alimentada en libros de indios e historias de navegantes, se convierte en el medio para el desencantamiento del orden capitalista, cuyas cortes se transforman en praderas del Colorado y sus crisis en huracanes con duelos a punta de revólver. En Mahagonny se hace evidente el oeste salvaje como una narración inmanente del capitalismo, de la misma forma como los niños conciben la acción del juego. La proyección a través del ojo infantil como medium, transforma la realidad en tal medida, de modo que se haga comprensible su fondo; diluida no en metáfora sino casi en su concreción histórica inmediata. La anarquía de la producción mercantil, que aborda el análisis marxista aparece proyectada como anarquía del consumo, reducida hasta tal punto que el análisis económico no pudo alcanzar. La representación de las relaciones entre individuos es propuesta en la imagen de la prostitución, y lo que es el amor resulta aquí a partir de los escombros humeantes de las fantasías infantiles de orden sexual. El contrasentido del derecho de clases resulta demostrado, de manera semejante a Kafka, por un proceso en el que el ministerio público, como su propio portero, vende los billetes. Todo resulta tratado según una óptica rigurosamente desplazada, que descuartiza la imagen superficial de la vida burguesa en pos de una caricatura de la verdad, aquélla que las ideologías encubren habitualmente. Pero el mecanismo de tal transferencia no es el de la ceguera del sueño sino que se encamina con pre-

cisión tras del conocimiento que impulsa simultáneamente el salvaje oeste y el mundo del intercambio de valores. Es aquélla, del poder como fundamento del orden presente y de la ambigüedad en la que orden y poder se encuentran enfrentados. Las esencias del poder mítico y del derecho mítico son alejadas en Mahagonny de las masas pétreas de las grandes ciudades. Su paradógica simultaneidad es destacada por Brecht. En la fundación de la ciudad, la gran parodia del contrato de estado, la alcahueta Leokadja Begbick le imparte su infernal bendición diciendo: «Pero toda esta Mahagonny existe solamente porque todo es tan malo, porque no reina ninguna paz ni concordia y porque no existe nada digno de tomarse en consideración». Cuando más tarde el rebelde Jimmy Mahonney, que mantiene la latente anarquía que le atenaza juntamente con la ciudad, se lamenta de ello, ocurre con igual anatema aunque con palabras inversas: «Ah, con vuestra entera Mahagonny ningún hombre será jamás dichoso, porque reina demasiada paz y demasiada concordia y porque existe demasiado en que poder confiar». Ambos dicen lo mismo: porque no existe nada en que confiar, porque reina la ciega naturaleza, por ello existe demasiado, en lo que puede confiarse, derecho y ética; son del mismo origen; por ello debe producirse la decadencia de Mahagonny o de las grandes ciudades, de las que en un punto de claridad estelar se dice: «Nosotros decaemos rápidamente, y con lentitud decaen también ellos».

La representación del capitalismo es exactamente la de su decadencia en la dialéctica de la anarquía que lleva dentro de sí. Esta dialéctica no se encuentra plegada llanamente al esquema idealista sino que posee elementos de interrupción que se dejan diluir en el proceso de la misma forma como la ópera se desprende de la solución racional; las imágenes de la subversión dominante que encuentra son puestas en movimiento según una fórmula propia, para finalmente acabar por precipitarse en la realidad social, cuyo origen guardan dentro de sí. Los elementos de interrupción son de dos clases. Unas veces representa la naturaleza el ser amorfo entre la sociedad, aparece, atraviesa el proceso social y lo determina. Aparece entonces el huracán, un fenómeno de la naturaleza inscrito como un terror infantil sobre el mapa y, en el pánico ante la muerte, encuentra al

héroe, aquel Jim, «las normas de la felicidad humana», a las cuales resulta sacrificado. Extraordinaria es la transformación, que de manera grotesca arranca la dialéctica histórica de la determinación natural que hasta entonces aún actuaba: el huracán traza un arco en torno a la ciudad y prosigue su camino, como la historia el suyo, después de haberse encontrado una vez. Pero lo que ocurre en la noche del huracán, lo que estalla y se pone de manifiesto por encima de la confusión de la anarquía, es improvisación; las desmañadas pasiones en las cuales se anuncia la libertad del hombre; «no necesitamos ningún huracán, no necesitamos ningún tifón», la teología antinomística del «como uno se acuesta, así se encuentra echado», Así aparecen de sesgo y escondidas a veces en el capitalismo y en sus crisis intenciones de libertad y aparecen allí donde es anunciado un estado futuro. Su forma es el ruido. Éste tiene también en la ópera Mahagonny su centro positivo en la escena ruidosa, cuando Jim y sus amigos construyen un barco de vela con un billar y una barra dc cortina y navegan de noche por la tormenta a través del mar del Sur hacia una Alaska que limita con el mar del Sur; para ello cantan el marincro en marcha, el inmortal kitsch de catástrofe, la estrella polar de su balanceante mal de mar, y orientan las velas de su viaje de ensueño en un soleado paraíso de osos polares. Con acierto se ha introducido en esta escena una visión scmejante al final, la anarquía naufraga en la improvisación que de ella surge y por la que es devorada. Crímenes, asesinatos y corrupciones, que son retribuidos en el derecho, la justicia y el dinero, perdonarán a Jim, aunque no la barra de cortina ni tres vasos de whisky que no puede pagar y que tampoco admiten ser pagados, puesto que su función de ensueño que por él han alcanzado, no permite expresarse ya con algún valor en cambio. Este Jimmy Mahonney cs un sujeto sin subjetividad: un Chaplin dialéctico. Puesto que se aburre en la anarquía organizada, quiere comerse su sombrero, de la misma forma que Chaplin sus zapatos; la ley de la felicidad humana, de que sea permitido desearlo todo, la sigue al pie de la letra hasta que queda aprisionado en la red que es confusamente tejida entre el orden y la anarquía, la que en verdad confiere a Mahagonny el sobrenombre de ciudad-red; se angustia ante la muerte y desearía pedir al día que no debicra morir,

pero como finalmente acaba por encontrar, junto a todas las estampas infantiles del salvaje oeste, la silla eléctrica cual emblema descarnado de esta cultura, canta el «no os dejéis seducir», como protesta abierta de la clase sojuzgada, a la que pertenece por no poder pagar; ha comprado a su mujer y para su comodidad no debe ésta apañar su colada, pero a la hora de la muerte le pide su perdón: «No lo tomes a mal»; y su ingrato «por qué» comprende un más radiante perdón que todos los novelistas de la noble resignación hayan podido aportar en conjunto. No es ningún héroe, tan escasamente como pueda Mahagonny ser una tragedia; es un haz de acciones y significaciones que se entrecruzan, un hombre en toda la dispersión de sus trazos. De ninguna manera un revolucionario, pero tampoco un auténtico burgués del salvaje oeste sino un fragmento de fuerza productiva, que realiza y descubre la anarquía y debe morir por ello; acaso un ser que no encaja en absoluto en las relaciones sociales aunque se halle afectado por todo en conjunto; con su muerte debe morir también Mahagonny, sin que reste apenas esperanza; aunque el huracán haya podido ser sorteado, la acción salvadora aparece también demasiado tarde.

La forma estética de la ópera es la de su construcción, y nada sería más falso que querer concluir una oposición entre su concepción política, orientada sobre la realidad, y una determinada manera de proceder, en los cuales se encuentra reflejada de manera no naturalista, la misma verdad; puesto que la transformación que allí experimenta la verdad, tiene encomendada en primer término la misión política de descifrar la existencia. Con la sola constatación del teatro época no se llega en Mahagonny mucho más allá. Sirve a una concepción que quiere sustituir el cerrado totalitarismo burgués por los fragmentos de una individualidad quebrada, tomar posesión de los espacios vacíos existentes entre los trozos de la narración inmanente, en la más inmediata proximidad, incluso a costa de destruir la pasión infantil de buscadores de tesoros. La forma, a la que se ha unido una realidad en decadencia, sin que existiese otra mejor en el presente, no puede adoptar por sí misma el sello de una totalidad. Además: el momento de las interrupciones, que la dialéctica de Mahagonny determina profundamente, sólo es posible plasmarlo en forma in-

termitente; algo así como la alegoría del segundo acto, cuando después de la salvación del huracán se pone de manifiesto el oscuro placer de la anarquía por medio de cuatro imágenes alusivas, la comida, el amor, el boxeo y la embriaguez; un placer que cada vez más, debe ser pagado con una inevitable muerte. Pero la forma intermitente no es la de un reportaje, como en los fragmentos de párrafos entrecortados del nuevo naturalismo, sino que reside en su montaje; los fragmentos de la decadente verdad orgánica son reunidos de manera constructiva. El principio y el fin de la construcción se encuentran en la realidad empírica; en su punto medio se encuentra con autonomía, unida a los esquemas básicos del capitalismo; solamente al fin se muestra como estas estructuras remotas son completamente actuales, estallando con ello definitivamente el continuum estético. Se conoce ya el momento en Wagner, cuando el holandés aparece al propio tiempo bajo su imagen y de él mismo. Así es la lógica del final de Mahagonny. Cuando con la canción de Benarés la tierra se conmueve para los lectores de periódicos, ha terminado la agonía de Jimmy, y Dios aparece en Mahagonny, un demiurgo ambiguo al que obedecen hasta su postrera negación que resuena desde aquel infierno en el que les creara y ante el cual tiene finalmente el poder demiúrgico su frontera. La mujer, que se encuentra proyectada en lo más profundo de este infierno de las dependencias naturales, proclama finalmente esta negación, y comienzan las manifestaciones lejos de la Mahagonny en llamas, cerrando la escena. De manera mucho más fundamental que por medio de todo montaje y de intermedios cantados, resulta satirizada la inmanencia burguesa por medio de una forma hablada y fantástica en concreto, que moviliza el aspecto infantil oblicuo y terrorífico. Mahagonny es la primera ópera surrealista. El mundo burgués es presentado ya como muerto en el momento del pavor y demolido en el escándalo, en el cual su pasado se pone de manifiesto. Semejante momento de *shok* es el fenómeno natural del huracán que aparece y desaparece sin motivo, semejante es la exagerada aumentación de la escena de la comilona de Herr Schmidt, que en realidad se llama Jack O'Brien como el Capitán Marryat y devora dos carneros, de lo que muere y sobre lo cual un grupo de combatientes canta la melodía funeraria; el color

fotográfico calizo de esta escena es el de los retratos de boda de Henri Rousseau y a su luz de magnesio crecen visiblemente los cuerpos astrales de los burgueses a partir de su preexistencia ultramundana. O bien la escena del «aquí puedes tú» —la taberna—, bajo un inmenso cielo que la cubre como un tejado de vidrio, sobre el cual la nube de la suave enajenación se pasea de un lado a otro, al que los hombres salvajes de Mahagonny vuelven su mirada, soñadores, una imagen que acrece con la angustiosa certeza del recuerdo. Cuando la naturaleza aparece en el huracán, en el terremoto sólo como catástrofe, es por la razón de que el mundo burgués, ciegamente ligado a la naturaleza al que pertenecen los ciclones como las crisis, solamente se ilumina en el *shock* de la catástrofe y con ella deviene transformable. Las intenciones surrealistas de Mahagonny vienen aportadas por la música que, desde el primero hasta el último sonido, sirve al *shock* que crea la repentina representación del mundo burgués en descomposición. Va a hacer situar en su correcto lugar la gloriosa y poco comprendida Ópera de la Perra Gorda, que se encuentra como parergón entre la primera melodía de Mahagonny y su imagen final, y mostrar cuán poco ha de atribuirse a las festivas melodías un divertimento y una encendida vitalidad; que estas cualidades, que aparecen ya sin discusión en la música de Weill, son solamente unos medios para sustituir el pánico de la conocida demonología en la conciencia del hombre. Esta música que, fuera de unos pocos momentos polifónicos como en la introducción y un par de números de conjunto, se desarrolla por los medios más primitivos o incluso recuerda la gastada imagen de una estancia burguesa abierta sobre un parque infantil, donde el revés de los antiguos objetos, como figuras totémicas, expanden el pánico —esta música apelotonada de acordes triadas y falsas relaciones, con los mejores acentos de los viejos *music-hallsongs*, apenas conocidos, recordados sino como una herencia, martilleada, pegada con la maloliente cola de reblandecidos potpourris de ópera, esta música a base de residuos de la música del pasado, es completamente actual. Su surrealismo es radicalmente distinto a cualquier reciente positivismo y clasicismo. No atiende por ello a restituir las formas de la destruida música burguesa, como ahora gusta decirse, «revitalizar» o refrescar el pretérito recu-

rriendo al pluscuamperfecto; sino que su construcción, su montaje de lo muerto lo hace evidente como algo fenecido y aparente y extrae, del terror que de ello surge, la fuerza para el manifiesto. Esta fuerza procede de su empuje de improvisación, aventura, vagabundeo. Sólo como la más progresiva música de la dialéctica del material, la de Schönberg, surge esta representación de translúcidas partículas del espacio musical burgués, de modo que quien busque en ella experiencias comunitarias como en los movimientos juveniles, deberá chocar con ella, aun cuando retenga por diez veces todas las melodías en su cabeza. Por ello le es permitido escribir acordes triadas, porque él mismo no cree en ellos sino que destruye cada acorde por obra de su apuesta. Desde el punto de vista musical aparece hoy en una métrica cuyas relaciones de simetría, tal como se ocultan en los acordes tonales, tuerce y anula, habida cuenta de que los triadas han perdido su fuerza y no son capaces de crear forma alguna que, más que por ellos, es montada desde el exterior; a ello responde también la imagen misma de la armonía que desconoce ya el principio del progreso, de la tensión de notas añadidas, de la función cadencial, sino tan sólo conserva las más pequeñas comunicaciones de acordes entre sí, como en una última cromática, de la misma forma que los resultados del cromatismo queden exentos de función. Por todo ello, Mahagonny excede en mucho, como música de escena, la ópera de la Perra Gorda; la música deja de servir, domina en la ópera compuesta y se desdobla en su infernal medida. Tiene al mismo tiempo sus evasiones entre la banalidad y la verdad. Ante todo en la música de duetto entre Jimmy y Jenny, inexpresiva, carmenforme y complicada; en el conjunto del billar; en el pasaje de grandes vuelos del final, donde aparece la canción de Alabama con el «We've lost our old mamma» tratada como un suave cantus firmus, en el sentido de la máxima acción escénica, transparentando la elegía de la criatura ante su abandono. La canción de Alabama es desde luego uno de los más originales fragmentos en Mahagonny y, como en ningún otro lugar, actúa la música con más intensidad en la fuerza arcaica del recuerdo de algo que ha sido pasado, en cantos reconocidos con tristes saltos melódicos, cuyas estúpidas repeticiones en la introducción conducen al propio tiempo al reino de lo demencial.

Cuando en un satánico kitsch del siglo XIX son citados el marinero en marcha o la plegaria de una virgen, superficialmente y en paráfrasis, no se produce ninguna humorada literaria, sino el establecimiento de una frontera en la música, que se agita más allá de aquella región, aun sin nombrarla, cuyo nombre repite sólo con sus silencios y sobre la que no tiene ya poder alguno. Un extraño pintor actúa en toda la ópera, en sus marchas, en sus obstinados, en su turbio mayor-menor. Como un pintor utiliza la fuerza explosiva de lo inferior, para destruir la medianía y participar de lo superior. Los cuadros que en él resultan presentes, los junta en torbellino, no para partir de vacío sino para servirse de ellos como de un trofeo y como banderas para la salvación de la propia acción.

1930.

El quinteto de viento de Schönberg

El Quinteto de Viento ha sido considerado hasta hoy exclusivamente bajo el aspecto de la técnica dodecafónica [1]. Con razón, puesto que, como primera de las grandes obras de Schönberg, cristaliza netamente la nueva técnica y demuestra la viabilidad de sus principios respecto de la constitución de la forma sinfónica a partir de la completa repudiación de la tonalidad. No se encuentra en efecto un solo sonido en la partitura, cuya localización no venga determinada por aquella técnica y de ello se deriva que la consideración de esta estructuración dodecafónica integral de la obra puede conducir a la creencia de que el Quinteto, por lo menos en cuanto organismo musical, sea asimismo el fruto de una pura

1. Preferimos seguir utilizando aún el término convencional. No nos hemos decidido a emplear el de «dodecatónico» de reciente predicamento, habida cuenta de que el apelativo «tónico» es ambiguo en este caso. Tanto como pueden serlo los recientes intentos de traducir el «ton» alemán por el vocablo español «tono», en acepción no válida por ahora. No cabe de momento otra solución correcta que la de hablar llanamente de «música de doce sonidos», lo que en definitiva responde exactamente al original «Zwölfton-». Para hacer referencia a un determinado fenómeno u objeto sonoro, en su sentido arcaico de «nota» individualizada —el Ton germánico—, seguimos utilizando el término «sonido», empleado con un sentido concreto. Desde luego, el «So» catalán, parece tener un contenido más preciso a este respecto. (N. del T.)

operación deductiva. La creencia en la naturaleza deductiva de la pieza a partir de sus series dodecafónicas, conduce con facilidad al siguiente razonamiento peyorativo: si cada sonido de la obra es susceptible de ser deducido, también podrá serlo entonces aquélla en su totalidad. Las bienintencionadas consecuencias de semejante punto de vista se alcanzan de inmediato y suelen obtenerse de una forma tan ansiosa y torpe que no deben siquiera ser tomadas aquí en consideración.

En su lugar debemos preguntarnos: ¿es el Quinteto verdaderamente susceptible de deducción? ¿Se agota de verdad en su dodecafonismo? ¿Qué permanecería de él, caso de eliminar la totalidad de sus acontecimientos dodecafónicos?

Puede afirmarse en primer término: que la formulación de series dodecafónicas en sí misma considerada, la formación de temas a partir de ellas, su empleo en sentido vertical y la elección de sonidos complementarios, representan ya de por sí un producto de la fantasía, cuyo origen reside en principios única y exclusivamente musicales, en modo alguno matemáticos.

Esto sólo no es suficiente. Contemplando el problema en su aspecto genético, respecto a si los acontecimientos dodecafónicos son o no inspirados: la ordenación del material sonoro en la forma que supone la técnica dodecafónica, abarca tan sólo una parte de las relaciones que integran una pieza musical. Todo aquello que en el sentido más amplio pertenece a la rítmica: desde la formación de motivos aislados hasta la arquitectura de la forma total, no alcanza a ser construido por medio de las solas series dodecafónicas. Toda la elaboración temática, en aquello que participa del ritmo en lo que debe ser objeto de una diversificación, decisión, repetición o modificación y en general cualquier variación, nada tienen que ver con las relaciones dodecafónicas. Esto tampoco quiere decir que aquellos estratos de la técnica composicional permanezcan sin ninguna influencia del dodecafonismo. Schönberg no conoce otras técnicas independientes entre sí —aquél que posee «técnicas» es impotente— sino una sola, dentro de la cual ningún proceso queda aislado. De esta forma sabe utilizar con seguridad la técnica de los doce sonidos en toda actuación posible para la formación de períodos y arquitecturas, frente al material temático y su variación, de

la misma manera que, en tanto empleaba aún la tonalidad, se servía precisamente de sus medios tectónicos y temático-variantes —piénsese en la Sinfonía de Cámara—, sin que deba olvidarse que la técnica dodecafónica de Schönberg tiene su origen en el arte mismo de la variación. Pero tampoco se trata de caer en la entelequia musical que quiere presentar a cada obra de Schönberg como una simple suma de acontecimientos dodecafónicos, entre los cuales no se produzca ninguna otra clase de relación ajena a aquella técnica concreta. Podremos admitir, siguiendo el método de los análisis habituales, que el estudio de la estructura de los doce sonidos conduzca también a la penetración de la construcción temática y de la forma de sus primeras obras, en el solo caso y de manera legítima si se pone de manifiesto lo contrario: es decir, que de manera inversa los análisis conduzcan por un igual y sin reserva alguna, por medio de la investigación de los procesos temático-formales, al dodecafonismo, para concluir, acaso, en su descripción misma.

Se ha establecido por lo tanto el siguiente criterio: para la comprensión del Quinteto de Viento, en cuanto a su categoría musical, resulta suficiente ya la comprensión de sus esquemas temático-formales, sin necesidad de atender a los presupuestos de relaciones dodecafónicas. Y además: esta comprensión temático-formal comprende el mismo ámbito de relaciones puramente musicales, ajenas a cualquier otro tipo de esquema, tal como Schönberg habría empleado ya en obras anteriores, concretamente en la misma Sinfonía de Cámara.

El Quinteto de Viento es una sonata; no al azar habría de utilizar Schönberg esta denominación para una transcripción. Este retorno a la sonata, aunque en cierto modo preparado ya por la Serenata, podría inducir a extrañeza; si bien la revolución armónico-melódica de Schönberg ha hecho literalmente estallar la sonata, como esquema preconcebido, la destrucción de cualquier clase de armonía simétrica resultante de su crítica formal, parece resultar incompatible con la revalorización de una forma que tiene su base en tales relaciones de simetría armónica. No se trata sin embargo de intentar la reimplantación intencionada de la extinguida simetría propia de un sistema caduco de relaciones tonales, de tal modo que las series dodecafónicas que vemos aparecer una y

otra vez como elementos de equilibrio en la estructura formal, no han sido planeadas como un sustitutivo del esquema de modulación tonal; lo que se desprende ya de por sí, teniendo en cuenta que las series jamás son reconocidas como tales por el oído, como en cambio ocurría anteriormente con las fórmulas cadenciales al afirmar la tonalidad. Por lo tanto, en el Quinteto vemos cómo la sonata se ha reducido en sus componentes armónicos: a ello responde el movimiento completamente lineal, respecto del cual y como en ninguna obra anterior de Schönberg, la armonía aparece siempre como resultado, nunca como antecedente al proceso temático constructivo. De esta manera queda establecida inmediatamente en el Quinteto la significación de dicha metamorfosis de la forma sonata. Dicha forma se sigue de las relaciones temáticas, de la exposición de temas con sus caracteres contrastantes o correspondientes, de la forma de proceder con ellos y su material melódico (series) y de la estructura misma de los temas. En este sentido se califica claramente el estilo del Quinteto, cuando en el primer movimiento aparece el tema inicial como melodía dilatada, ondulada, vinculada en el aspecto motívico a la par que libre en el rítmico frente a la estructura total, en tanto que el movimiento inmediato se integra con un motivo rítmicamente breve, incisivo y obstinadamente repetido. De manera análoga se había producido precisamente Schönberg en la subdivisión del complejo expositivo del Cuarteto en re menor y por ello cabría pensar que todas las particularidades tectónico-temáticas del Quinteto puedan tener su origen en la sonata tonal. Sin embargo, su sentido formal se ha transformado radicalmente, de modo que aquella transformación es la que legitima la eventual regresión del Quinteto a la sonata. Mientras con anterioridad aquellos momentos tectónicos actuaban precisamente como auxiliares de las tendencias armónico-modulatorias de un movimiento y de la forma que le hubiese sido asignada, creando una unidad, con el progreso de tales tendencias —expresivas— han sido ahora llevados al centro de gravedad de la sonata. Al igual que las tensiones armónicas, ha sido también eliminado el esquema sonata preconcebido. Esta sonata liberada es conseguida al propio tiempo con una técnica de total economía temática. Con ello aparece transformada hasta lo más íntimo de su ser.

De un espacio —forma que comprenda en sí el contenido temático—, se ha convertido en principio constructivo, identificado de manera inmediata con la estructura temática. Cuando en las primeras obras de Schönberg se podía constatar cómo desaparecía la distinción entre intuición y elaboración, se garantizaba la indiferenciación entre tema y forma esencialmente por medio de modificaciones en la forma misma: que la arrancaran de su objetividad preconcebida, acercándola a las nece sidades de la singularidad temática, yendo en busca de esta misma singularidad. En el Quinteto aparece la sonata concebida como una voluntad de construcción temática, alcanzando la indiferenciación entre tema y forma de aquélla. No quiere decir esto que tal adecuación entre ambos elementos se haya obtenido aquí por vez primera: en Beethoven resulta ya alcanzada. Pero la sonata había dejado de ser para el joven Schönberg una forma con personalidad propia a la que deban subordinarse los temas. Se ha sumergido mucho más en la construcción temática y, con ello, se permite reintegrárnosla. Cuando bajo el influjo de su emancipación armónico-contrapuntística, Schönberg emprendió la crítica de la sonata, era aún tan poderosa la forma en sí, que la transformación de los medios que su intención requería no resultaba aún completamente posible. Por esta razón cayó la forma sonata. Sin embargo, ella misma había proporcionado, con la idea del desarrollo, su propio fundamento para la ruptura con el sistema tonal precedente. Así pudo ocurrir que después de haber fenecido definitivamente las limitaciones armónico-simétricas de la sonata, la crítica de esta forma volviera a ella y la dotara de nuevo contenido. La fuerza de la mónada explosiva alcanza a resucitar aquella sonata que antes había abatido. El camino de Schönberg vuelve el espiral a la sonata.

Todo esto aclara en principio por completo el carácter formal del Quinteto. No es una sonata cualquiera, no es ninguna semejanza póstuma a un postulado ontológico objetivamente abandonado; en su lugar aparece, si así se quiere, una Sonata sobre la sonata, totalmente transparente y cuya esencia formal ha sido reconstruida en cristalina pureza; y esta forma omnicomprensiva, definitiva, totalmente redimida por una poderosa individualización de la simple validez de un marco contin-

gente, es la que desvanece cualquier dificultad para el entendimiento de la esencia estructural del Quinteto; en modo alguno la selección de los doce sonidos. En el Quinteto se ha hecho evidente la misma sonata; por ello temen los oyentes por la vida de la sonata. Ha dejado de tener validez como principio de determinación objetiva sobre los acontecimientos musicales aislados, individualizados; se ha transformado en sí misma. Al propio tiempo ha dejado de doblegarse por ello a los acontecimientos musicales concretos y de especificarse según su sentido respectivo. Su generalidad misma se ha convertido en acontecimiento musical individual; ningún otro alcanza en él una mayor relevancia. Se trata, empleando como ejemplo el lenguaje de la filosofía, como si, en el Quinteto, el esquema transcendente de la sonata hubiese dejado de informar el contenido del condicionamiento de su posibilidad, tal como antes ocurría, convirtiéndose en contenido mismo, inmediato. La sonata ha sido arrancada de su oscuro fundamento emocional, iluminándose a través de una racionalidad de la mejor ley. De la misma forma que la dodecafonía produce la disolución de una armonía natural, respecto a la cual operaba una tonalidad racional con sonido fundamental y cadencia, así también la forma del Quinteto libera el auténtico y natural origen de la sonata, en buena hora, de la subordinación de la armonía tonal. Con ello se ha obtenido la inicialmente pretendida identidad entre los principios de construcción dodecafónico y temático, sin que en realidad haya sido necesario recurrir para ello a la técnica de los doce sonidos.

1928.

Marginales

18. Traducción: literatura y literalidad
Octavio Paz
19. El regreso del hijo pródigo
André Gide
20. Nada personal
James Baldwin
21. Historia secreta de una novela
Mario Vargas Llosa
22. Textos para nada
Samuel Beckett. Poema-homenaje a Beckett y traducción de Ana María Moix
23. Patria mía
Ezra Pound. Traducción de Mirko Lauer
24. Dos poemas dramáticos
Stéphane Mallarmé. Edición y traducción de Ricardo Silva Santisteban
25. Cathay
Ezra Pound. Edición y traducción de Ricardo Silva Santisteban
26. Primer amor
Samuel Beckett. Prólogo y traducción de Félix de Azúa
27. Una interpretación sensual del arte
Stendhal. Edición, prólogo y traducción de Consuelo Bergés
28. Mujeres, animales y fantasías mecánicas
Juan José Arreola. Edición a cargo de Jorge-Arturo Ojeda
29. Sin, seguido de El despoblador
Samuel Beckett
30. La casilla de los Morelli
Julio Cortázar. Edición, prólogo y notas de Julio Ortega
31. La perspectiva como «forma simbólica»
Erwin Panofsky
32. Surrealismo frente a realismo socialista
André Breton y Louis Aragon
33. El negro blanco
Norman Mailer
34. La joven Parca
Paul Valéry. Traducción de Mariano Brull

35. Una historia de juventud: Ewald Tragy
Rainer M.ª Rilke. Edición, prólogo y traducción de José M.ª Valverde
36. El orden del discurso
Michel Foucault
37. Retratos
Gertrude Stein
38. Los perros, el deseo y la muerte
Boris Vian. Traduccion de Rodolfo Hinostroza
39. Los días están contados
Juan Gil-Albert
40. El alienista
Machado de Assis
41. Versiones del surrealismo
César Moro
42. Diario de la prisión
Ho Chi Minh. Edicion, prólogo y versión de Ángel Yanguas
43. Memorabilia
Juan Gil-Albert
44. Prosas Apátridas
Julio Ramón Ribeyro
45. Matemática demente
Lewis Carroll. Selección, traducción y prólogo de Leopoldo M.ª Panero
46. Cuando el hombre encontró al perro
Konrad Lorenz
47. Los campos magnéticos
André Breton y Philippe Soupault
48. Mueran los cabrones y los campos del honor
Benjamin Péret
49. Cuaderno del bosque de pinos
Francis Ponge
50. Aprendiz de escritor
Gustave Flaubert
51. Antología del humor negro español
Cristóbal Serra
52. Detrás del rostro que nos mira
Héctor Bianciotti
53. Un bárbaro en Asia
Henri Michaux. Traducción de J. L. Borges

54. Sobre el porvenir de nuestras escuelas
Friedrich Nietzsche
55. Drama Patrio
Juan Gil-Albert
56. La piedra en el agua
Harry Belevan
57. Epigramas
Ernesto Cardenal
58. La busca del jardín
Héctor Bianciotti
59. Cuando desear todavía era útil
Peter Handke
60. Detritus
Samuel Beckett
61. El erotismo
Georges Bataille
62. Angulos de visión
Juan Larrea. Edición de Cristóbal Serra.
63. El entusiasmo y la quietud. Antología del Romanticismo alemán
Edición de Antoni Marí
64. Autobiografía de todo el mundo
Gertrude Stein
65. Zona. Antología poética
Guillaume Apollinaire. Edición de Susana Constante y Alberto Cousté
66. Contra natura
J.-K. Huysmans
67. El pensamiento cautivo
Czeslaw Milosz
(Premio Nobel 1980)
68. Otra Europa
Czeslaw Milosz
(Premio Nobel 1980)
69. Oceanografía del tedio
Eugenio d'Ors
70. Wilson, el Chiflado
Mark Twain
71. El sueño es vida
Eugenio d'Ors
72. La creciente
Susana Constante

73. Esperando a Godot
Samuel Beckett
74. Fábulas y leyendas de la mar
Alvaro Cunqueiro
75. Albert Einstein
Friedrich Dürrenmatt
76. Ecuador
Henri Michaux
77. La paradoja de la moral
Vladimir Jankelévitch
78. El amor no es amado
Hector Bianciotti
79. Poemas
Czeslaw Milosz
(Premio Nobel 1980)
80. Misterios y otras magias
Alvaro Cunqueiro

Thomas Mann, amigo íntimo de **Theodor W. Adorno**, dice de él en *Génesis del Doktor Faustus*: «Nació en 1903, en Frankfurt. Su padre era un judío alemán: su madre, cantante, es hija de un oficial francés de origen corso. Es primo de aquel Walter Benjamin que fue perseguido a muerte por el nazismo europeo. Adorno, que así se llama con el apellido de soltera de su madre, es un hombre de mentalidad a la vez trágica, contradictoria y selvática. Crecido en un ambiente de intereses puramente teóricos, políticos y artísticos, musicales en particular, estudió filosofía y música. En 1931, pasó a enseñar en la Universidad de Frankfurt hasta ser expulsado por los nazis.»

«Durante toda su vida, este hombre de excepcional intelecto se negó a elegir entre la filosofía y la música. En el fondo, sentía necesidad de continuar con los mismos objetivos en los dos campos. Su mentalidad dialéctica y su tendencia a la sátira social se unen a su pasión por la música. Estudió composición y piano, primero con algunos maestros de Frankfurt y después con Alban Berg y Eduard Steuermann. De 1928 a 1931, fue director de *Anbruch* de Viena y se dedicó a promover la música radical moderna.»

«¿Cómo se explica que este radicalismo, considerado por el profano como una especie de sans-culottismo musical, vaya acompañado de una gran sensibilidad por la tradición, un marcado sentido de la historia y una obstinada insistencia en la técnica y la disciplina artística?»

«No puedo juzgar la composición de Adorno, pero su conocimiento de la tradición, su dominio de todo el corpus histórico musical son enormes. Un cantante norteamericano que trabajaba con él me dijo un día: "Es increíble, conoce todas las notas existentes en el mundo".»

La mayoría de los ensayos musicales reunidos en este volumen habían aparecido en publicaciones periódicas difíciles e incluso imposibles de encontrar. Muchos de ellos se habían perdido durante los años de emigración y fueron salvados por Rudolf Komarnicki en Viena.

Casi todo lo que entonces escribiera Adorno sobre música había sido pensado ya en su juventud, antes de 1933. Aun así, en esta selección, el autor no introdujo más que pequeñas modificaciones donde consideró necesario corregir viejas deficiencias.

En estos escritos, el lector encontrará m[illegible]a-racterístico de las intenciones del autor e[illegible]e éste colaboraba en el *Anbruch* vienés.

En la cubierta: Las manos de Beethoven.